عيساني
بلقاسم

النص المفتوح
في الشعر الجزائري المعاصر



النص المفتوح في

الشعر الجزائري المعاصر

13/ 27 02 01
الايداع القانوني: 2013-6827
ردمك : 7-371-00-9931-978

عيساني بلقاسم

النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة 2013
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها



موفم للنشر



توطئة :

قطع الشعر الجزائري مراحل متعدّدة منذ الاستقلال إلى بداية الألفية الثالثة، حيث صنع تميّزه في السّبعينات كنشاط أدبي محايث لمرحلة الاشتراكية، وأنضج أدواته أكثر فنّيا في مرحلة الثمانينات والتسعينات، وهذا التجاوز الإبداعي أوجب مرافقته بأعمال نقدية تدرسه لتقيّمه وتوجّهه، ولا تعدو محاولتنا هذا الهدف، بتركيز الضوء على بعض الخصائص الإبداعية التي أنجزها هذا الشعر في مشواره الأخير، وقد حاولنا استخراج مجمل الخصائص الفنّية المتوفّرة التي ساهمت في فتح دلالته، وهي تقنيات أسلوبية تناولناها وفق المناهج النقدية الحديثة خاصّة منهج أمبرتو إيكو في كتابه «الأثر المفتوح» L'œuvre ouvert ، إضافة إلى كتاب جون كوهين القيّم في دراسته للشعرية، وهذا الترتيب أملته المنهجيّة التي تمثّلت في تحديد خصوصيّة اللغة الحداثية خاصّة عبر الصورة لتحديد ماهية النص المفتوح، ثم انتقلنا إلى آليات هذا الانفتاح، وبدأنا بالأسطورة باعتبارها زمنيا وانطلاقا من السّبعينات قد تمّ الاستنجاد بها كرافد يقوّي الشعرية بكثافة معنويّة مختزلة عبر الرّمز الأسطوري،إلاّ أن

العودة إلى التراث الديني ما فتئت أن فرضت نفسها لاستقاء مصدر جمالي وفكري له جذوره في الذاكرة التراثية الجماعية، إلاّ أن التفرّد والعمق والخصوصية وفّرها كلّها اللّجوء إلى الصوفية كآلية ثالثة من آليات فتح النص .

أما العنونة فاعتبرناها تنويعا في منهجيّة التناول وذلك لسبر الانفتاح من اتّجاهات عدّة، بعدها حاولنا تحديد أبعاده ومستوياته وعبر نماذج تطبيقية لمحاولة حصر حدوده .

الفعالية الرمزية للّغة الشعرية

اللغة القياسية ذات المعاني القاموسية حينما يتم خرقها، يعني ذلك العدول عن المعيار المتفق عليه، وهذا أحد العناصر المهمة التي تحقق انفتاح النص. .

العنصر الثاني يتمثل في كون القراءة في النصوص المفتوحة «فعلا بنيويا يحتم علينا تناول هذه النصوص لا كمقطوعات شعرية مستقل بعضها عن بعض، ولكن كلوحات دلالية يتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق شعري يعمّها، يتكوّن منها وينعكس عليها، ويتأسس منه خطاب عام يتكامل تدريجيا بحركات منفتحة وكأنها دوائر متلاحمة.»[1] وهذا يستدعي تحليلا مستفيضا للنصوص المشكّلة مشهدا شعريا متزامنا ومتقاربا إذ أن التتبع النقدي الذي يحاول لملمة جزئيات الصورة والإحاطة بها يدرس النصوص ولكن ليس بالضرورة عبر طريقة إحصائية بل إن الانتقائية هي التي تتخيّر النص الحامل للمواصفات المجسّدة للتواصل المعنوي المنشود،فالدلالة الكلية لعمل ما هي حصيلة تخلّق تدريجي للمعنى يمتد بطول العمل، مما يجعل المتلقي لا يتكامل إدراكه بأبعاد هذه الدلالة إلا بنهايته، وهذا الترصّد لعلاقات أطراف النص ببعضها يتطلب قارئا متميّزا مطلعا على المسار التاريخي لتطوّر النصوص في إطار الجنس الأدبي، وعارفا بخبايا الحركة الأدبية الخالقة لخصوصيتها حتى يستطيع أن يحدد لها موقعها بالمقارنة مع بقية النصوص، وهذا ما يحرّك زخم التفاعل الذي

---

1 . د عبد الله محمد الغذامي : تشريح النص . دار الطليعة . بيروت . ط1 . 1987ص63.

يزيل مواقع الخفاء فيه، إذ أن القراءة إنتاج، وكل قارئ يقرأ ذاته في النص لذلك تتعدد القراءات للنص الواحد، وهذا يعني أن القراءة تختلف باختلاف القراء وأمزجتهم وثقافتهم، حقيقة نابعة من كون النص عناصر إشارية متحرّكة ومفتوحة، والقارئ يرى في المقروء نفسَه بكل أبعادها وحمولاتها الجمالية والفكرية، ويجرّب فيه لغته وثقافته ومنهجه مما يتيح عدة أوجه لتناول المعنى، فيقرأ قراءة شرح، أو قراءة تفسير أو تأويل كما قد يتم التركيز على إيديولوجية المكتوب، والقراءة ذات المضمون التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي أو الفني أو الجمالي ... الخ ذات انتشار واسع في الأوساط النقدية، كما لا تعرف قراءة وأخرى تطابقا تاما حتى ولو صدرتا عن نفس زاوية النظر لاختلاف القراء وزمن القراءة، ومن يدري فقد يكون النص مجرّد واجهة أو سطح علوي تكمن تحته الحقيقة الجوهرية لتصبح القراءة بحثا عن المعنى الأصلي عن طريق نزع القناع والكشف عن الوعي الزائف «ومن ثم لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلا دقيقا حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد[1]» لذلك تختلف القراءة باختلاف زمنها وأدواتها ومنهجها والقارئ وحالته واختلاف النقاد.

التعالق إذن بين اللغة والإنسان، أي بين النص الشعري والقارئ، أهم الشروط التي ينبغي توفرها في القراءة، وحتى يتحقق الاتصال بين النص والقارئ لابد من أن يكون الأول منهما باثا وموحيا

1. روبرت هولب : نظرية التلقي تر عزالدين اسماعيل . النادي الأدبي. جدة. ط1 1994 ص91.

وجاذبا ومغريا إلى الحد الذي يحرك فضول القارئ المعاصر ودوافعه وغرائزه إلى القراءة والمتابعة، ويكون ذلك بفعل الإمتاع والتشويق ودغدغة الوجدان وملامسة العقل، ليكون للنص جاذبية خاصة وإغراءات تدفع القارئ إلى محاولة اللف والدوران للتعرّف على طبيعة النص وملامسته وعشقه، فحركة الإغراء من النص وحركة التقارب من القارئ ضروريتان في محور النص القارئ، لتتم المحاورة وبالتالي الفهم التدريجي، لكن بمنأى عن الجاهز والتقبل الساذج للمعنى الذي يعرض نفسه لأول وهلة، إذ انفتاح النص هو الذي يتيح التقصّي والتوغّل، ومحاولة القبض على المتمنّع الصعب، وإذا تمت المقاربة حدثت المعرفة ثم التأويل، من هنا يفرق رولان بارت ومنظري نظرية التلقي بين النص الجاهز والنهائي الذي ليس له سوى قراءة مفردة La lecture singulière ويسمى النص المفرد، والنص الجمع Le texte pluriel المتميّز بقراءات متعددة بعدد قرائه، فالنص الغني المفتوح حين يصادف قارئا مجهّزا واعيا ذا ذوق ينتج مقاربة متجدّدة في متن تتعدد تأويلاته مما يكثف محاولات إزالة الخفاء فيه.

وإذا كانت القراءة هي نتاج المؤلِف وإدراك القارئ له، فإن المعنى لا يطابق النص ولا تحقيقه (إدراكه)، بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما، بل إن ايزر يصر على أنه كما للنص بناء فإن القراءة لها بناء كذلك يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه.[2]

---

1. فولغانغ ايزر : في نظرية التلقي . ت د جيلالي الكدية . دراسات سيميائية . المغرب .ع7 . 1992 . ص7 .

كما تختلف القراءة باختلاف الظروف والمعطيات والأذواق وتطوّر الأدوات المعرفية وضمنها أدوات القراءة لتصبح أكثر فعالية وتعقيدا ودقة، وأهم هذه الأدوات المصطلحات النقدية والمفاهيم واللغات وثقافة العصر، وتختلف القراءة أيضا باختلاف المنهج الذي ترتكز عليه، والذي يتغيّر بتغيّر المعرفة ذاتها، ولذلك انتقلت المناهج من الاهتمام بالمؤلِف في المرحلة الرومنسية إلى الاهتمام بالنص في المرحلة البنيوية إلى الاهتمام بالقارئ في مرحلة ما بعد البنيوية، واختلفت مناهج المرحلة الأخيرة من تفكيكية إلى سيميولوجية إلى تأويلية إلى غيرها، وهذا الاختلاف يثري النص الواحد لكونه يعالجه معالجات مختلفة، وإذا كان كل مؤلِف ينتج عملا إبداعيا يعرضه على جمهور، فمن البديهي أن يختلف قارئ عن آخر في تلقّيه للعمل،خاصة إذا اختلفوا في مكتسباتهم القبلية.

فالقارئ الذي يكون قد امتلك كمّا معرفيا على مستوى الأنواع الأدبية إضافة إلى التعرّف على نصوص تجسّد السمات العامة للنوع، يمكنه أن ينطلق من أفق توقّع معرفي يستحضره عند مواجهة النص، لكن أحيانا يُفتقد هذا القارئ النخبوي المتميّز، مما يُعدم جل ثراء الرسالة الشعرية الذي يبقى في حالة كمون، ومن هنا تتكرّس محدودية الانتشار.

ونوعية القراء نالت نصيبا كبيرا في كتابات المنظرين لعلم الأدب، كالقارئ الضمني عند فولغانغ ايزر، والقارئ النموذجي عند امبرتو ايكو، والقارئ المثالي لميشال ريفاتير، والقارئ المؤهّل، والمقصود، والقارئ بالقوة أو الاختباري والواقعي ... الخ، لكن يمكن تقسيم القراء إلى قسمين بشكل عام:

-1 القارئ العادي المستهلك ويحتاجه الخطاب الشعري المغلق، وهو خطاب يسير وفق تدرّج زمني منطقي، ولا يتطلّب جهدا كبيرا من قارئه، وقد لا تتعدى القراءة المرة الواحدة.

-2 القارئ المنتج أو المبدع، ويحتاجه الخطاب الشعري المفتوح إذ هو متخصص فيه إضافة إلى التسلح بالمعرفة والخبرة والجد والصبر، وخطاب بمثل هذا الثراء يحتاج إلى منهج جديد وأدوات جديدة لاستنطاق آلياته مما يحتم وجود آليات قرائية تقتحم هذا العالم المعقد لاكتشاف بناه وعلاقاته، وتحديد مرجعياته .

إلاّ أن هذه الشروط غالبا ما تكون غير متوفّرة حينما ننزل إلى الساحة الشعرية الجزائرية إذ أننا نصطدم بواقع مغاير تماما على مستوى التلقي والاستقبال، نجده على المستوى الإبداعي نصّا يهدم اللغة الشعرية الموروثة بتفكيكها، ويشيّد لغة جديدة تتسع للتعدد والاختلاف، هو إذن «فضاء فسيح للمكونات غير المتجانسة، والتوتّرات الحادة، والتناقضات العميقة التي تشكل في النهاية جوهر إبداعه .. وبناء صوره، إذ لا يستقي هذا النص الإشارة من خارج مداراته لتشكيل معماره الفني ... ويدع فسحة كبيرة للمتلقي لبناء المعنى المتعدد»[1] ، أما على مستوى التلقي فهو غير محظوظ ببيئة ملائمة « وظروف مواتية لإدراك جمالياته في ظل تفشي الأمية

1. د أحمد يوسف : يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة) . منشورات الاختلاف . ط1 . 2002 . ص 256 .

بمستوياتها العامة والخاصة ... إذ غياب القارئ المتميّز يُسهم في عزل النص وحرمانه من التناسل المتجدد والتوالد المثمر، فالجدب المعرفي يحاصره من كل النواحي ...[1]» إلى درجة أن الناقد أحمد يوسف يسمي النص المفتوح هذا بالنص المستحيل ويصفه باليتم، لغياب تراث يسنده وأرضية تستقبله، شعر تميّز بمواصفات أسلوبية خالية الجذور في الذاكرة التراثية، متعب للقارئ لا يقدم له المعنى تامّا كاملا بل ناقصا، وعليه إكمال النقص وسد الفجوات مما ضيّع النسق اللغوي القديم، وجعل البحث عن المعنى داخل السياقات وليس خارجها، هذه السياقات التي تميّزت بانزياحات غير متناهية شوّشت العمليات العادية الموروثة للاتصال عبر الانحراف ، والانحراف يمكن أن يؤدي دلالة لكن من خلال جهد القارئ واتساع خياله الذي يعوّض المعنى الظاهري بعلاقات أكثر عمقا، إلا أن قارئنا الجزائري كان عاجزا كفاقد الشيء، وحال غموض الرسالة دون استقبالها، في غياب مفتاح شفرتها، وعلى غير المألوف تم خلق لغة جديدة لم يدرك الكثير كيفية فك طلاسمها فتاهَوا ولم يستسيغوها، وهالتهم ثغرات النسق الجديد .

وإذا كان سياق المعنى هو حجر الزاوية في العمليات التفسيرية مما يحل مشكلات التركيب، فقد غيّر هذا الاتجاه مفهوم الشعر

1. نفس المرجع. نفس الصفحة.

والقصيدة وفلسفة التذوّق الفني فيها، كما تغيّرت وفقا لهذا مكوّنات التجربة الشعرية، إذ لم تعد القصيدة الشعرية مجرّد صورة تعبيرية يكتفي فيها الشاعر بعلاقات الألفاظ، بقدر ما يعتمد فيها على علاقات الوقائع والأحداث والأساطير وأبطال التاريخ وشخوص القصص والمسرحيات في إبراز التجربة والتعبير عن الفكرة « فينمو النص عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد وتحت تحكم عمليتين هما : البساطة البنيوية والتعقيد المنظم، أو السكون والدينامية، أوالتوازن بين الانفتاح والانغلاق، أو الاستقرار والتكوّن التشكيلي، يتمظهر النص بهذه التقابلات الكاملة »[2] . توسيعا لهذا المفهوم نجد الترابط يتم إما بوضوح التركيب الدلالي وعلاقاته، أو بتأجيل دلالة أحد العناصر المشكّلة للتركيب إلى حين اكتماله، وهنا تقوم الإحالة بتحديد أفق الانتظار المليء بالتوقّعات، فإذا قام العمل الشعري بتحقيق إحدى هذه التوقعات فإنه يغلق أفق الانتظار، وإما أن يظل هذا الأفق مفتوحا على كل التوقعات، وهذه هي حالة النص المفتوح.

كذلك قضت القصيدة المعاصرة على تقسيم المعجم الشعري إلى ألفاظ شعرية وأخرى سوقية، وأصبحت كل لفظة قادرة على الإشعاع بطاقة شعرية وإيحائية بما تصاغ به من روابط وعلاقات، وبما تثيره من انفعالات عبر مصاحبات لغوية تخلق نسقها الخاص، كل هذا قرّب النص الشعري من لغة الحياة اليومية دون إسفاف، خاصة إذا تميّز الشاعر بقدرة وطاقة على تحويل العادي إلى شاعري،

1 . د محمد مفتاح . مجهول البيان . دار توبقال . الدار البيضاء . ط1 . 1990 .ص85.

وهذا ما يمنح مشروعية السؤال : مما يتركّب العمل الشعري ؟ وما الذي يرتفع بالتركيب اللغوي إلى مستوى التشكيل الفني ؟ .

إن الشعر هو مالا تستطيع اللغة المعيارية التعبير عنه، ويكون الشعر مخاتلة .. تمرّدا، نضالا عنيدا ضد اللغة التي تمت قولبتها واستهلاكها في المستويات المقننة للتداول اللغوي مما أسس دالاّ يتميز بالاتساع للتأويل المتعدد ويمد أذرعه ليستقطب الكثير من العلاقات، ويتم هذا التأسيس عبر التماس مع حقول معرفية متعددة كالأسطورة، والموروث الشعبي و التصوف... ووظيفة هذه الحقول هي إجبار الدال على الانحراف عن دلالته السياقية الأولى.،وبناء سياق جديد موسّع ذي إنتاجية دلالية متمثلة في الشعرية، والتي تعني إطلاق إمكانات اللغة عبر إثرائها بحقول معرفية أخرى ـ المذكورة سلفا ـ أو بتغييب السياق كما يتمظهر به الدال، أو بتحطيم النحو والدلالة.

إن الإبداع الشعري كما عرفناه خالق للمعنى الساحر من خلال منطق المجاوزة، لكن هذا التجاوز يعتمد دوما على مرجعية سياقية أو تراثية في إنشاء العمل أو في تفسيره، أما في الشعر الحداثي فإن المجاوزة تعني القطيعة التي قضت على كل أواصر العلاقة مع الموروث في مغامرة البحث عن المجهول الدلالي ومحاولة اكتناهه لتُتوّج الاحتمالية منارة للتأويل مما خلق نصّا جديدا يعتمد الحركة والتخطّي بالتمرّد على الأشكال القديمة، أداته في ذلك مقولات مفتاحية كالرفض والتغيّر من خلال تبني رؤيا منسجمة وتعبير مكثف تتيحه الأسطورة التي تختصر في زخمها الماضي والحاضر والمستقبل، وهكذا يدخل بنا

الشاعر المعاصر إلى عالم شبيه بعالم الأحلام الذي تقوم مكوّنات صورته بدور الإشارة والرمز، أي مفهوم رؤيوي للأشياء كمثابة حدس استبطاني ميتافيزيقي يخلق انسجاما بين النفس الشاعرة وما حولها، مما يُشكّل قفزة خارج المفاهيم القديمة ومسعى لتغيير نظام النظر إلى الأشياء، النص بهذا أصبح مجرّد تجلٍ للغة لا قانون لها سوى التأكيد على وجودها الوعر إذ في الشعر تتحرر اللغة من كل وظيفية لتتخذ موقفها وموقعها مما تقع في محيطه، وهي في الوقت نفسه إذ تحرّر نفسها، تحرر الإنسان مبدعا ومتلقيا من المواضعات السائدة ومن أنظمة الضبط والمراقبة لكيفية ممارسته لها لقد أصبح الشاعر يسمح للعناصر المشكّلة لواقعه بتنفّس لغتها على هواها داخل عمله الشعري لتتجانس عناصر الطبيعة عاقلة كانت أم غير عاقلة لامتلاك الأنا الشاعرة وعيا فاجعا بوجودها الخاص والإستثنائي،مما يسمح للأشياء بامتلاك حياتها والتعبير عن خوالجها وحتى الفوضى قد تجد في أرجاء الشعر فسحة، لأن المنطق التوصيلي يتراجع إلى خلفية العمل الشعري لتحل محلّه بنية هي منطق ذاتها، إنه التعبير الذي يتخذ لنفسه أكثر من إمكان، حتى أنه لا يفضل الصّوتُ الصمتَ .

لكن هذه الرؤيا تم الإيغال فيها وبها على التدريج، إذ أن الشعر الجزائري تحوّل اتجاه هذا المنحى عبر الانزياح والتجاوز لكن ليس دفعة واحدة، نتلمّس ذلك عند لخضر فلّوس بأخذنا نموذجا نصّيا

1. جون كوهين : بناء لغة الشعر . ت أحمد درويش . م.الزهراء. القاهرة. 1985. ص 288 .

2. حاولنا اعتماد مصدرين للتعامل مع مفاهيم جون كوهين باعتبارها تؤطر هذا البحث في غير ما موضع : الأول مترجم إلى العربية (ت. أحمد درويش) والثاني بالفرنسية:
Jean Cohen. Structure de langage poétique. Flamarion Paris. 1966

كتبه الشاعر قبل اكتمال رؤيته الحداثية إبداعيا، ولا يزال ينتمي إلى ذائقة شعرية لم تتحوّل كل التحوّل، إذ نجده يحافظ على بعض أطر التعبير القديم، ولكنه في نفس الوقت قدّم نصّا يجسّد الانسلاخ الذي سينضج في الدواوين اللاحقة، يقول فلّوس من ديوان حقول البنفسج:

أفديك يا شهقة والبـــاب يفتر عن بسمة صاغها من سحره الفجر
تنساب في القاعة الصماء أغنيـة فتورق الكتب الصفراء... والحبر.
قد لوّحت في المدى الأشياء ظامئة فساقها لبحار النشوة السحـر
تكوّمت أضلعي العطشى بزاوية لما صحا موجها والمد .. والجزر
على يدي سواق لســـت أمـلكها وفي لهاتي حقول البوح تصفر
ترحّلت مقلــي في ضوء قـامتها وغردت في دمي خطواتها الخضر
تدنو الخطى وحفيف الثوب يلسعني بقربه .. ويروي أنفي العطـر
وتصرخ النفس في الأعماق صامتة «هذا فؤادي أسكنيه إنــه قصـر
ويبسط المقعد المختار راحـــته فيزدهي في ذراه الفل والزهـــر
وفاض فوق حقول المهجة النـهر لما تربّعت السمراء في مقلـي
مليكة للأغاني عرشها العمر»[3]

---

1. حقول البنفسج: المؤسسة الوطنية للكتاب. د ت. ص 47.

رغم الجو شبه السردي الذي تسبح فيه القصيدة إلا أن المعاني تترادف بانزياحات على مستوى الصورة تفارق التركيب القديم عبر الانتقاء البارع للألفاظ داخل السياق الدلالي على صعيد ما يسمّى أسلوبيا بمحور الاختيار L'axe de sélection إذ البسمة مصاغة من الفجر، والكتب الصفراء تورق مع الحبر، وتسود الخضرة والوجه الحسن ليعوّم المكان بسحر حضور الطبيعة المتنوّعة بين عوالم الغاب والبحر، إذ الأشياء ظامئة تنتظر المطر، والفرحة بحار يخلقها السحر الأنثوي مما يحيل الأضلع بحرا يصحو موجه، والذات سواق وحقول وخطوات تغرّد في اخضرار لتذوب الذات في خضم طبيعة متجانسة من اللون والصوت.

القصيدة وإن اعتمدت الشكل التقليدي إلاّ أنها تقمّصت صيغ التعبير الحداثي، إنّ رؤية فتاة في المكتبة أمر عادي، ولكنّه الشعر الجميل الذي ينغمس في أعمال اليومي « بحثا عن خاصات العلاقات الإنسانية غير المكتشفة ولم ينس أبدا وهو في غمرة البحث عن الجوهر الخفي أن يصوغ إيقاعه (الصوري) على غير المألوف تحقيقا لشرط التآلف وأسباب الدهشة وإمكانات التأمل وحلم الأصالة الكامن في القدرة الفائقة على التفرّد».[1]

وهذه الصيغة الحكائية في إيراد وسرد الرؤى اليومية سمة حداثية في الشعر المفتوح نصا وصياغة، بداية من التأثير الغربي

1. يتم النص : ص 267.

وتبعه في ذلك الشعر المشرقي عبر رواده كصلاح عبد الصبور وغيره الذين استوحوا هذا المنهج في الكتابة من الشاعر ت س إليوت الذي اكتشف الثراء الشعري الكامن في لغة الأساطير والحكايات والأغاني الشعبية، وسمة هذه النصوص أنها ترج روح النثر للبحث عن الشعري فيه وتجلب إلى متونها استعانات سردية أو سينمائية تتوسّل البياض أو الشاغر في المتن الشعري الذي يكمّل بالقراءة، وهذا التوجّه حاضر في أشعار الكثير من شعرائنا مثل عبد الله العشي وحكيم ميلود وعاشور فني وغيرهم، يقول لخضر بركة:

« ينام ليصحو
لينسل من جفة البارحة
يدخن شيئا .. ويصغي
يدور الفراغ .. رحى
يشد الهواء
على لوحة الرسم فوق الجدار
يفتح الصمت أغنية
في الشريط
ثم يفتح شباكه ... رقعة ..
في قميص النهار
على كاغط الرسم امرأة من خشب

على القفل باب تصدّأ
مفتاحه علقت في السحب
والهواء
على هيئة الرمح في جنة الأمكنة
في البعيد
على كاغط الرسم بعض الطيور
إلى أفق المسامير شُدّت
إلى شجر يشرئبُ
على هيئة المدخنة »[1]

لغة هذا الشعر تقترب من لغة النثر ـ رغم حضور الإيقاع الشعري الخاص ـ بعيدة عن الألفاظ الجزلة القوية وتدنو من حميمية اللحظة بالاستغراق في تفاصيلها والتفنّن في سرد جزئياتها، إنها عبثية زمن اللافعل والعطالة في وصف جدارية تفاصيلها تعكس ماورائية نفسية محاصرة بكآبة وجودية لا ترحم .. يقول سعيد هادف :

« أطرق .. لا أحد
أطرق جمجمة
ربّما أحد
صلف، فارغ، أرعن

1. الأخضر بركة : عاشق السيدة . م القصيدة . ع4 . 1995 . ص 44.

ربّما أحد
حاضر ــ غائب
يسمع لكنّه لا يرد
أطرق جمجمة .. لها قبّعات أعِدُّ
أطرق، أطرق ، أطرق
يجيب الذي لا يجيب
لا بد مما ليس فوقه بدُّ»[1]

هنا يتداخل اليومي بالحلم أو الكابوس، لتصبح القصيدة نسيجا هلاميا عبر تداخل الزمان والمكان وتعبيرا غرائبيا استحاليا ومرآة لنثرية الحياة وفجاجتها، اليومي الممل الذي تمنحه الرؤيا الشعرية حضورا وخلودا .

إلاّ أن التجديد الأكبر كان في الصورة الشعرية والبعد اللامألوف على مستوى التخييل وذلك بالتركيز على الدلالة اللاشعورية للصور، أي تجاوز حدود المنطق لتقترب من صور الأحلام وأحيانا الهلوسة، وامتلاك الصور للبعد الرمزي هو الذي أكسبها كل تلك الكثافة وذلك العمق، من هنا ركّزنا على اللغة الرامزة، إذ حاول الشعراء تجاوز إمكانات اللغة من خلال التجريب، فوجدوا ضالّتهم في الرمز كونه قادرا على تقديم دلالة غير محددة، خيالية ومتحررة من

1. سعيد هادف : سوسنة السهو . نفس العدد ص 45.

الضوابط المنطقية والحس المباشر، وإذا كانت العلامة والإشارة هما نتيجة تواضع بين البشر، فإن الرمز يتميز بفرادة لا يتمتّعان بها لأنه ينبع من ذات الشاعر، فامتلك بالتالي القدرة على الإدهاش وتقديم الجديد، أي لغة جديدة بأنساق إشارية غير متفق عليها تخرق الدلالة المألوفة وتُنشئ أخرى أكثر إشعاعا، إنها عملية خوصصة لنظام التعبير ونقصد هنا الشعر لتمتزج كل مكوّنات الذات وتعقيداتها وتخلق رموزها الخاصة مستخلصة من حوادث التجربة الإنسانية الفريدة لذات أضحت مرجعية نفسها، منها تنطلق وإليها ترجع .

يعرّف هنري موريي الرمز بقوله « هو شيء محسوس، تغلب على توظيفه إحدى مميّزاته البارزة أو الغالبة، مثل المياه، فهي رمز الانقياد والليونة »[1] لكن ميشال لوجرن يقول أن الرمز « يتجلّى في النص الأدبي عندما يلعب المدلول المعياري للكلمة دور الدال لمدلول ثان هو المرموز إليه »[2].

وقد توزّع الشعراء في اختيارهم للرموز حسب خلفياتهم الثقافية وتنوّعها، منهم من ركّز على توظيف رموز ذات بعد محلي وعالمي من يونانية وسومرية وغيرها، والتي تحتاج في تلقّيها إلى ثقافة عالمية ملمة لاستيعابها والتفاعل معها، وهناك من اكتفى برموز تنتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية لكونها تتمتّع برصيد معرفي في ذاكرتنا

1. Henri Morier. dictionnaire de poétique . puf. Paris . 1971 .p 1034
2. Michel Leguern . sémantique de la métaphore . Edition Larousse. Paris . 1972 . p

التراثية، وقد يستسيغها القارئ لكونها تلبّي أفق انتظاره، فنجد أسماء أعلام مستمدّة من العصر الجاهلي إلى الإسلامي إلى العباسي، وتوظف أغلبها في إطار الدلالة على ماضي مجيد كمقابل للحاضر المتخلف والمتردّي، ولوجهة نظر الشاعر الشخصية الدور الأهم في استدعاء شخصية ما كحاملة لنموذج سلوكي عالي يكون معادلا فنيا لوضع معاصر في صياغة رمزية تتجاوز الصياغة المجازية، إذ يتحدد الرمز الشعري وفق منطق الاختلاف، أي على ما يميّزه من سمات عن جميع صور المجاز، لذلك يرى إيليا الحاوي أن الرمز ليس تشبيها ولا استعارة ولا كناية، بل هو « الذروة العليا التي يدركها الشاعر حين ينتفض من عقال الحواس والمقارنة والتشبيهية، ويُقدر له أن يعاين الحقائق الأولى بأم عينه الباطنية»[1] ، ولا يعني هذا أن لغة الحداثة على طرفي نقيض مع البلاغة الكلاسيكية كالتشبيه والاستعارة .. وإنما تتضمّن الأولى الثانيةَ وتتجاوزها إلى شبكة علائقية أكبر يكون للسياق فيها دور محوري في تشكّل المعنى محطِّما كل مراجعه ليسبح في سماء التخييل ، ففي وصفنا للاستعارة نجدها علاقة لا منطقية وعبث بالحدود، وخلط بين الفكر والإحساس يؤدّي ما تقصر عنه الحواس حيث تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات ... وهاهنا تقترب الاستعارة من الرمز لكنّها تعتمد على الترابط بين شيئين، أما الرمز فصورة مستقلة، وجودها ذاتي تتحرّك حركة حرّة، وتتمتع بأصالة تجريبية ولا تخضع لمفهومات خارجية.

---

1. إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية . دار الثقافة . بيروت . 1980 . ص 109 .

2. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . دار مصر للطباعة والنشر . ط1 . د ت . ص 651.

الرمز إذن وليد استبطان داخلي عميق، لذلك اكتسب طبيعة مزدوجة تتمثل في الجمع بين الحقيقي والخيالي، وبين المبدَع فرديا والمتفق عليه جماعيا، مما يكثّف ايحاءاته ويفتح أبواب الرؤيا على حدود بعيدة لا نصل إليها إلاّ بعد تجاوز المرئي والمتجسّد من المتن لأنه «حين لا ينقلك الرمز بعيدا عن تخوم القصيدة، بعيدا عن نصّها المباشر لا يكون رمزا، فالرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص»[3] ، وبالتالي يصبح الرمز اللغوي ذا صبغة ذاتية عن طريق إضافة وشحن مفردات معيّنة بايحاءات جديدة هي من خلق الشاعر نفسه، وهكذا يضحى المجاز الحداثي يغطي دائرة أكبر من المجاز التقليدي، بل ويحتويه داخله، لكنه ليس عبورا من حقيقة إلى خيال، بقدر ما هو عبور من عالم إلى آخر مغاير تنتفي فيه المرجعيات، وتنتهك فيه جميع معايير اللغة المتواضع عليها، وتنتهي بذلك أصل الحقيقة في فهم المجاز .

مغامرة التجريب الرمزي في الشعر الجزائري تراوحت بين التحفظ في التوظيف والإيغال فيه، كل حسب قدرته ونضج أدواته الفنية واتساع خلفيته الثقافية التي ينطلق منها، فنجد أوراس مثلا مكان اندلاع الثورة المباركة قد تحوّل إلى رمز للبطولة والثورة والتحدي، بل إن شاعرا مثل عزالدين ميهوبي كثف معانيه ليختزل عبره كل معاني الخير وخصوصية الوطن ونبل الشخصية، كما وظفه

3. أدونيس : زمن الشعر . دار العودة . بيروت . ط3 . 1983 . ص 160 .

شعراء آخرون، كل بطريقته الخاصة وحجم المعاني المسقطة عليه، إلاّ أن هذه الكلمة الرمز تُوظف على مستوى أول فيما يتعلّق بفتح الدلالة لكونها لا تفاجئ المتلقي الجزائري بما تتمتّع به من شهرة وتعرّف، بينما قد تنتقل إلى مستوى أعمق عند متلقي عربي لم يتابع أحداث الثورة الجزائرية، وبالتالي يتراوح الرمز في عمق الدلالة حسب متلقّيه .

كما قد يخاطب الشاعر امرأة، لتضحى بعد قراءة النص وطنا يختزل الانتماء والحنين، يقول بشير ضيف الله:

« نقطة البدأ أنت
ولي نكهة المنتهى !
إبدئي كيف شئت
فلي طقسي المشتهى...
وأمي تعلّمني منذ نعومة ظفري .. كناسكة
كيف أزرع حبة قمح مذهّبة
قبل أن أحصد السنبلة !
آه سيّدتي.
لم يعد عشقنا حدثا مثلما كان
في زمن القتلة .. » [1]

1. بشير ضيف الله: ن ووجهك الغارب. منشورات التبيين. الجزائر. 1998. ص 33.

وتأويل دلالة المخاطبَة هنا يتجه إلى كونها الأرض والوطن المكلوم بسهام أهله، المعشوق الذي يجسّد الانتماء ويوفّر الهوية ويعطي الحياة بقدر عطاء أهله له، لكن نكران الجميل يصرخ غدرا واغتيالا، وهو نفس الموقف المفجع الذي يقفه عاشور فني في قصيدته « تمرّين بي»، يقول :

« تمرّين بي
بحمولة كل العصور التي سبقت
وحمولة كل العصور التي لحقت
وأرى في جبينكِ لؤلؤة ...
وبعد أراك تمرّين بـــــي ...
وأرى في سماتك أنك لم تتعبي
فكأن لم تجيئي ولم تذهبي
وطريقك تصرخ فيك بأن لا تخافي ولا ترهبي
وأراك برغم اغتيالك
رغم رصاصي الذي يتغلغل فيك ... أراك تمرين بي ...[1]

إنها الأرض الأم التي تعطي بلا انقطاع، ومخاطبة الأرض عبر التماهي مع امرأة « دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسي

1 . عاشور فني : زهرة الدنيا . دار الفارابي . دت . ص 11 . 12.

الذي يلوّن كل جزئيات الصورة أو الحلم، فتصبح العودة إلى المرأة إحساسا بالعودة إلى الرحم، درءا للأخطار واحتماءا بالدفء وبحثا بعد ذلك عن معنى الأشياء »[1].

وإلى هنا وجب التأكيد على أن الرمز وسيلة من وسائل الصورة كون التعبير الشعري لا يكتفي بالمحسوسات، بل يصل إلى حدود أبعد وأكثر كثافة مما يفتح الصورة ذات التعبير الرمزي على التعدد الدلالي وتنوّع القراءات، والغاية اكتناه البعيد من أغوار النفس إذ لم يعد التعبير المنطقي قادرا على الوصول إلى تلك الدهاليز المظلمة ليتم تخطّيه إلى تركيبات معقدة تستخدم الأضداد والمتناقضات القائمة على تراسل الدلالات والأشياء والحواس وانصهار الكل في بوتقة التجربة لتصبح الصورة إفراز خيالي يجمع بين الانكشاف والتحجب، بين الكيف الحسي للصورة والدلالة الكلّية المجرّدة، بين النسق المثالي الذي يحدده الخيال والأساس المادي للتجربة، وهو الذي تبدأ منه الصور لكن يتجاوزه الشاعر ليعبّر عن أثره العميق في غيهب اللاشعور.[2]

ليتم اكتشاف لغة تتميّز بالغرابة والاضطراب، لكنّها متفرّدة بتناغم المتناقضات وتآلف عناصر العالم، وقد لمس الشاعر مولود خيزار هذا في ذاته:

---

1. السعيد الورقي: لغة الشعر. دار النهضة العربية. ط3. بيروت. 1984 ص158. 159.
2. عاطف جودة نصر: الخيال. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. 1984. ص 267.

« كل الرؤى في آهتي انصهرت
وتعانقت في ومضة النور
بجع العذارى في غدير دمي
وقصائدي برج التباشير
وظفائر الشمس التي انسرحت
ولهى .. وزفت موكب الحور
يقف النخيل الحر في شفتي
قمحا لأسراب الشحارير».[1]

الشاعر يورد تشكيل انزياحي قائم على مصاحبات لغوية غير عادية، بأنسنة مظاهر الطبيعة، لينتهي بوصف النخيل بالحرية، المتحوّل بدوره إلى قمح، والكلمتان تتخطّيان هنا حياد التسمية ليقتربا من كثافة الرمز الخاص الذي يغطي معاني التجذر والانتماء والاعتزاز بالأصل الضارب في أعماق التاريخ في الكلمة الأولى، والخصب والخير في الثانية، ولا يبتعد يوسف وغليسي كثيرا عن هذا التوظيف في قوله :

« لمحت جيوش البين تجتاح أثينا
فناديتها ـــ والريح هزت خيامنا ـــ
هلم عسى في البيد نخل يوارينا »[2]

1. مولود خيزار : قصيدتان. ديوان الحداثة . اتحاد الكتاب الجزائريين . د ت ص 216.
2. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ط1. منشورات إبداع. قسنطينة 1995.ص 28.

وبقدر هشاشة الخيام في مواجهة الريح يكون صمود النخيل الذي يختزل هنا كل معاني الثبات والحماية والأمان، إنه الدرع الحامي في الغزو الذي يستهدف البقاء ،وقد تعني الحماية هنا معتقدا وانتماءا أو وطنا، وقد يصبح النخل رديفا للحياة وتشبّث بها كما في قوله:

« يسألونك عـي
قل إن تشبّهت بالنخل ما مُتُ
مـا ينبغي أن أموت»[1]
ويقول في موضع آخر :
« يسألونك .. قل إنني نخلة
تتحدّى الرياح وقيض السنين» [2]

وقدأوغل الشعراء في التوظيف الرمزي للنخيل وكل ماله علاقة به كقاموس لغوي وشاع حتى اتُّخِذ عناوين قصائد مثل «عراجين الحنين» للخضر فلّوس وكذا عند أحمد عبد الكريم، وهذا التداول الذي توسّع، شكّل تواضعا جديدا أفقد الكلمة الرمز خصوصية إشعاعها وأنزلها إلى مستوى الدلالة المشتركة، لكن تبقى الكلمة قادرة دائما على تجاوز ذاتها بالتحوّل « على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تفضي إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتحوّل الدلالي، والذي لا يحدث في العلامة اللغوية في حالة إفرادها، ولكنه يتحقق من خلال التركيب الذي يُكسب العلامة دلالة لا تكون لها في حالة إفرادها»[4] وهذا التحوّل

1ــ 2 نفسه : ص 23 . 75

2. نصر حامد أبوزيد : اشكالات القراءة وآليات التأويل . المركز الثقافي العربي . ط2 . بيروت. 1992 ص 86 .

الدلالي ـ وبإرادة الشاعر وموهبته ـ هو الذي يخلق الرموز الخاصة المقطوعة عن كل الدلالات الجاهزة، والتي تمكّن الشاعر من تمثل الهواجس النفسية والاجتماعية و في إطار تجربته الفردية المتفرّدة مما يجعل لغته ترتقي من المستوى التداولي إلى المستوى الكشفي ليصبح الشعر وسيلة استبطان تشف عما في الداخل من حقائق تهجع منذ الأزل، وطريقة تسلل إلى الدائرة الغائرة في الإنسان المحرقة بصفائها ونورانيّتها، ومن خلال الإيحاء بلغة أثيرية شفافة يصبح استكناه المعاني العصية ممكنا، لهذا أصبحت الرموز الفنية واسعة الاستعمال وحاضرة بقوة في إبداعات شعراء الحداثة لإنفساحها وقدرتها على إبراز طاقاتهم الفنية اللامتناهية .

ويستخدم بعض الشعراء تقنية الرمز الشامل، حيث يكون الرمز محورا للقصيدة تقوم عليه من البداية إلى النهاية، بل هو بؤرتها الأساسية وإن كان يستقطب حوله مجموعة من الرموز الجزئية لاستكمال عناصر الصورة، مما يمنحه القدرة على التجاوز إلى مستويات متعددة من الإيحاء والبث.

إن تقمّص شخصية ما، أو تحطيم حدث لدى الشخصية للانطلاق منه، غرضه مشاركة وجدانية مع متلقّيه عبر معادل موضوعي كما فعل أحمد عبد الكريم حينما توسّل شخصية طرفة بن العبد في قصيدة شجويّة الغلام القتيل إذ يقول:

« رجل عتيق الوجه.. قال

يا طرفة

ستموت قبل تفتّح الصدفة

قبل انتباه الياسمين

وفي عيونك حسرتان

ودمعة أزلية »[1]

يتم الاعتماد هنا على العرض المتعدد لجزئيات صورية تجسّد الزمن القصير،يلتقطها الشاعر من الحياة لتكوّن مشهدا فاجعا لزمن غادر لا يمنح فرصة تحقيق الذات للإنسان، بل كل شيء يُجهض قبل اكتماله، وأحيانا قبل ابتدائه، والنهاية ليست أكثر من حسرة ودمعة ..، إلاّ أن إرادة الحياة أقوى، نتلمّسها في الإقبال على العيش بنهم:

« ليكن

أنا طرفة

اسفنجة الأنخاب

والخمر العتيقة والأذى

وأنا الغواية

والنبيذ وقد مشى

حتى تحامتني العشيرة كلّها»[2]

والحقيقة أن طرفة لم يكن ليختصر في هذه الأوصاف فقط، لكنّنا نشهد الآن عزل لمظاهر تتلخّص في اغتنام مباهج الحياة، لتحتكر الغواية والخمر حدود الصورة كمعادل مقاوم لسرعة الزمن وتجسيد

1. أحمد عبد الكريم . شجوية الغلام القتيل عن ديوان الحداثة لواسيني لعرج ص 187،
2. نفسه . نفس الصفحة .

الإقبال على الحياة رغم قصرها، وهذا كما نرى رصف لمكوّنات صورة بشكل أحادي عبر صعيدين متقابلين يتميّزان بكثافة عالية تبقى من مهمة القارئ تصوّرها كلوحة متكاملة تعكس صراع الإنسان مع الزمن والقدر، وإطلالة النص الجاهلي بين ثنايا النص الجديد، دلالتها أنها « معارضة شعرية ولكنّها لا تقوم على المشاكلة، بل تقتحم النص المعطى فتفكك علاقاته لتعيد صياغتها وتبني لها واقعا جديدا مما يعني أننا في مواجهة مع نص مفتوح كمفارقة لنص مغلق».[1]

« يا أيها العمر انتظرني

ريثما تأتي العبارة

وتجيء خولة كالفرس

خصلاتها غسق

وجبهتها قبس»[2]

والإشارة إلى عمر طرفة القصير يمكن اعتباره توق إلى العكس، أي الخلود عبر العمل الشعري، إذ الحياة عبر الجسد والإبداع يسيران على طرفي نقيض من حيث البقاء، ولكنّهما يكمّلان بعضهما حين نفلسف معنى الحياة عندما تعني بقاء الذكر مع الزمن، يقول:

1. د محمد عبد الله الغدامي: تشريح النص. دار الطليعة. بيروت. ط1. 1987. ص 82.

2. شجويّة الغلام القتيل. ص 188.

ولتأذنوا لي بالغناء

على شبابيك

هي الأبدية »[1]

النص الحالي تحرّر من النص الجاهلي ليبني مدلولا جديدا خاصا به، يعارض النص الأصلي القديم ليفارقه في النهاية، ويحوّل دلالته الدالة على الماضي إلى إشكالات وجودية تعالج همّا حاضرا ومستقبلا، إذ يستنطق النص القديم كرصيد لغوي في الذاكرة وتجربة إنسانية تفاعلنا معها، لا لنقف عندها بل لتجاوزها أو هو طموح لإكمال نقصها مما يُخرج الشخصيات المستحضرة من واقعها الموضوعي وزمنها التاريخي إلى الزمن الخاص (زمن الإبداع) لتكتسب البعد الرمزي ويضحى طرفة هو الشاعر المعاصر الذي لا يزال يواجه نفس الحيف، ويستفزّه نفس الطموح في الخلود والتغلّب على الموت.[2]

أما عمّار مرياش فإنه يتقمّص شخصية النبي الرسول، يقول :

« مهلا لغة الناس

فلسفتي أن تشاغب، فأنت نبي الزمان

وشعاري القلق

---

1. نفسه . ص 189.
2. تشريح النص . ص 84 . وما بعدها.

الأذى لغتي، والضياع صديقي
ومعجزتي أن أسير بغير طرق ... إنني صخرة، والعلامة
أنني منذ بضع وعشرين لم أتحرّك ..
وحتى العناكب كانت تعشش بين
ضلوعي
وباضت حمامة »[1]

إذ نجد الشاعر يفكك الأحداث، ويستخدم بعض ما تُحْدثه من صدى ليوحي للمتلقّي منطلقا من ذاكرة هذا الأخير ومرجعيّاته ليستجلب ألفة فهم القارئ ولا يبتعد به في سلّم التجريد ليبقى مرتبطا به متابعا له، لكنه يفارق الحدث الماضي ليبني معنى جديدا، فالحمامة التي تبيض كمعجزة دالة على صدق دعوى النبي تذكّرنا بالمسار والهجرة الأولى برفقة الصاحب والصديق الصدّيق، إلاّ أنها توظف في تأسيس مسار مغاير للدلالة يقلب المعنى الموروث:

« يا صاحبي أراني حاملا كفنا
به عظام ورمل يشبه الزمنا
سألتماني تُرى هل مات من أحد
أجبت، مات نبي يعبد الوثنا

2. مرياش . قصيدة الحبشة. القصيدة .ع2 . 1992 . ص 15 .

وكنت أحرث بحرا لا نظير له

وأزرع الحبر والزيتون والوطنا »[1]

الشاعر نبي، إلا أن مهمته مفارقة للنبي الأول، وإذا كان الأخير يحارب الأوثان، فشاعرنا النبي يعبدها، لكنه مات كمدا ويأسا، وحرث البحر للزرع فيه يُظهر عبثية مجهوده في محاولته للتغيير، وما جدوى الشعر في أرض لا تعرفه وأناس لا تقدّره ؟ ! يقول :

« كيف يمكن أن ينبت الخير فوق تراب

خلايا حبيبـاته فاسدة ؟

إن أرضا كهذه يليق لها أنبياء كثيرون

كي يصبح الرب ربا وتتضح القاعدة »[2]

وتبقى شخصية الرسول مصدر إلهام للكثير من الشعراء كيوسف وغليسي الذي يستعير المسيرة النبويّة على سبيل التطابق والتفارق، يقول:

« أهاجر من مكتي

أهاجر من مهبط الوحي والأنبياء

إلى يثرب الحب والخير والشعر والشعراء

1. قصيدة الحبشة. ص 16 . 17.
2. نفسه . ص 16 . 17 .

ويعلن أنصار سيرتا انتظارا

تهذي المواكب يا فرحتي ...[1]

الشاعر رسول، وقسنطينة يثرب تنتظره وقد طلع البدر عليها، إلاّ أن المفارقة لا تلبث أن تحضر لتصنع البعد الدرامي للنص:

« وآه تباغتني المدن اليثربية بالرفض

ترفضني نسوة الأوس والخزرج ..

فينتفض الصمت في العمق

وأوغل في فلتات السؤال

لماذا الشحارير تهجر وكري»[2]

إنها خيبة أمل الشاعر في واقعه، وفي وطنه الذي حرّره الشهداء (الفاتحون) الذي يرتد عن قيمه التي صنعت جماله:

« رحلت مع الراحلين

أجوب المدائن والفلوات البعيدة

ويطوي براقي غمام الرؤى

فيتفطّن الكون يعلن أني

أنا الصاعد الآن ــ في الحلم ــ نحو المعارج

---

1. قصيدة مهاجر في بلاد الأنصار. موسوعة الشعر الجزائري. مجموعة من الأساتذة. جامعة قسنطينة. دار الهدى. عين مليلة. ط1 . 2002 . ص 958 . 959 .

2. نفسه.

أحمل شكوى إلى الله

لأن المدينة ارتدّت ـ اليوم ـ بعد وفاة

النبي وأولئك الفاتحين

وعدت مع العائدين

مررت على قبر زيغود

وطفت بأرجاء ديدوش

بكيت على قبر لا يعود »[1]

وترافق مسار الرمز في تطوّره الدرامي المتنامي رسالة احتجاج ضد مجتمع كافر بقيمه الفنية والأخلاقية، كأن الشاعر إنما يُكسب نفسه ورسالته المشروعية، حين ينطلق من كونه نبيا رسولا، ممثلا للطهارة والقداسة.

وعلى مستوى نفس التوظيف، و عبر الترميز الجزئي هذه المرة، يقول نور الدين درويش كلمته، لكن دون إدّعاء النبوة الشعرية، بل على العكس إذ نجده يقدّم استقالته من فن القول، محتجا على مسخ القيم الإنسانية ورافضا أن يكون الشعر مدحا ونفاقا، موظفا الحمامة والعنكبوت في تركيب سياقي جديد مجسّد للصمت :

« وضعت على كتفي الحمامة بيضها

وعلى فمي نسج الشراع العنكبوت

وتعالت الأصوات : غرِّد

مثلما اعتدناك من أبد الدهور ... أو مت !

أم صرت صوفي الهوى ؟!

وتضاربت حولي النـــعوت

أنا عفوكم

أنا لا أبايع كل قافلة تفوت

إنّ التي غنّيتها انتبذت مكانا في السماء

فضّلتُ بعد غيابها المر السكوت »[1]

وعلى العموم يمكن اعتبار الرمز مرحلة نهائية للصورة الشعرية، أو هو أداة تطوّرت بها الصورة، وهذا الحضور الرمزي هو الذي شكّل جوهر الاختلاف عن الصورة الكلاسيكية القديمة، وفتَح النص على مستوى الدلالة.

إن نشاط اللغة التصويري جزء أساسي من فاعلية الشعر، ولكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات الصورة وحدها، ولا تؤول دائما إليها، فقد نجد في الشعر إدراكا استعاريا أو مجازيا، إلاّ أن المعنى مرتبط بتوتر صوتي أو إيقاع أو صيغة أو تركيب نحوي، مما يعني أن المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرّة تؤثر في خلقه ومساره،

---

1. نفسه.

من هنا وجب دراسة مجمل التجديد الشعري على مستوى الشكل، خاصة الذي من شأنه التأثير على مستوى الدلالة، إذ خَفَت استثمار الطاقة الإيقاعية في اللغة الشعرية وتمّ التركيز على دفق الموسيقى الداخلية مما جعل توظيف الرمزية الصوتية يتطلّب مهارة وحذقا لا يتأتى لأي كان، وقد تقترب لأن تكون جزءا من الدلالة حين تكون عفوية «إذ تنصاع الوحدة الوزنية الجديدة لقوّة الأحاسيس الكامنة عند الشاعر لدى كتابة القصيدة، فتطول أو تقصر طبقا لنوعية أفكاره ...، والشعر الناجم عن هذا لا يقبل نظاما آخر غير الذي تفرضه هذه المشاعر، وتكون النتيجة ترجمة كلامية لموسيقى الوزن الكامنة في أعماق الشاعر، وأمام هذا العنصر الجديد المتمثل في الدفعة الخاصة بالجملة التي تخضع للمشاعر والتي تُمليها، تتراجع العناصر الوزنية التقليدية (العروض)، أي أن تتابع مجموعة أبيات حرّة يماثل وحدات حدسية أو تضمينا حدسيا تتطلّبه حركة تدفّق هذه المشاعر».[2]

ليغدو الإيقاع الشعري أوسع من مفهوم الوزن حيث أصبح شاملا للإيقاع الصوتي وإيقاع الدلالة والصورة الشعرية والتنظيم الطباعي، مما جعل الأبنية ذات خصوصية لأنها مرتبطة بالبنية النصّية، وهذا يشكل رؤية لدور الوزن باعتباره ينتمي إلى نسق ثقافي قديم، أي نتاج ذوق مرتبط بعصور سابقة ولا يصلح إلا لها، لهذا قام

1. مسافات . إبداع . 2002 . ص 12 . 13.
2. د أحمد الغيني : الوظيفة الأدبية ... . مجلة فصول . م 1986 . ص 50.

الشعراء بانتهاك التفعيلة وقانون تتابعها وفكّكوها إلى أصغر جزء ممكن مما مكن المزج بين التفعيلات المختلفة وانتشار ظاهرة التدوير، ليصبح الإيقاع صدى للصياغة، منبثق عنها ومرتبط بالدلالة ارتباطا عضويا لا يمكن فصله، وقد تطوّرت هذه الممارسة تصاعديا عند الكثير من الشعراء على رأسهم لخضر فلّوس على سبيل المثال لا الحصر، حيث نجد النغمية العالية تخفت كلما نضجت أدواته الفنية واكتملت رؤياه الشعرية، ليتحوّل الإيقاع عنده من مخدوم إلى خادم للدلالة، انطلاقا من « حقول البنفسج» إلى « أحبك ليس اعترافا أخيرا » إلى آخر قصائده المنشورة، وكذلك عبد الله العشي حيث يلمس قارئ «مقام البوح» أن للإيقاع حمولة معنوية خاصة على مدى طول الديوان، وهذه الحمولة لها أثرها على استقبال الصور عند المتلقي، وكيفية إدراكه لها، خاصة إذا تم دعمه بإيقاعية بصرية تتمثل في التشكيل الطباعي للصفحة الشعرية، حيث أصبحت العلامات الترقيمية تقنيات إيقاعية.

وليست كما كانت من قبل علامات إيضاح ملحقة بالتشكيل اللغوي، فالحذف والتقطيع تقنيتان راجتا عند بعض الشعراء، كما نجد عند يوسف وغليسي:

« ورفرف في الأبيض المتوسّط ذاك الشراع ..

عسى أن يثير اشتياق الرفاق إلى ...

ولكنّهم (...)

فأطرقت مثنى ... ثلاث ... رباع ...
وأعلنت بدأ الوداع :
وداعا ... و .. دا .. عا ... و.. د..ا ..ع . »[1]

الحذف يحول دون المعنى المتكامل، ويبقى على القارئ ـ ومن خلال مؤشرات السياق ـ التنبؤ بالمعنى الناقص، إن الكلمة المفكّكة «وداع» تجسيد للتفكّك الصوتي المرسل من الذات الإنسانية المتعبة، وهي قراءة بصرية توظف كبديل للنص المسموع وتحاول القبض على امتداد الصوت رمزا ومعنا في تشكّل الصّفحة الورقية،يقول نور الدين طيبي :

« طال الرحيل ...
رمّانة الوقت، ..
خرافات التفاصيل ..
زجاج الحلم ..
مـُ نْ كـَ سِـ رٌ ..
ويلقعني تلابيب انكساره »[2]

وإذا كان الزجاج ينكسر ، فاللغة تعكس انكساره لتضحى الإشارة نقلا إلى الانقسام الذي يتوزع النفس تجسّده صورة الزجاج المحطم إلى شظايا والذي تحاول اللغة البصرية أن تنقله من خلال

1. يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة . ص 79 .
2. نور الدين طيبي : إفضاء لسامر المرجان . القصيدة . ع4 . 1995 . ص 15 .

صورة المكتوب، والحقيقة أن التفكيك طال التركيب كما طال الكلمة المفردة، ليصبح البياض يوازي الصمت كونه حالة انتظار للّون وغياب له، مما يمكن اعتباره عدما لغويا إذ هو انعدام للكتابة.

ففي الكثير من الأشعار نلاحظ مفردات مصاغة في جمل غير مرئية، وكل قارئ ينشئ جملته الخاصة انطلاقا من المفردة، لتتكوّن حقول دلالية كثيرة وبالتالي ينفتح النص لتأويلات متعددة وغير محدودة، فغياب الحرف الطباعي إذن لا يعني غياب الصوت بل حضور الصمت، وقد يكون هذا الأخير أبلغ دلالة من تبادل الفكرة، إنه المعنى بذاته دون صوته، والحقيقة حين تعجز اللغة عن إحاطتها بالحرف والكلمة، وقد يتناهى الصمت في دلالته ليغدوَ رمزا شعريا على القارئ بين السطور اكتشافه، وكم من النصوص نستنطقها فيما سكتت عنه لتقول ما عجزت أن تقوله بالمكتوب، وهكذا الشعر البصري يحتوي حالة صراع بين الرؤية والقراءة، أي بين العلامات البصرية واللغوية، ففقدت الصفحة المكتوبة حيادها كناقلة فقط، بل أصبحت دالة في معناها كما في مبناها.

ومن التقنيات الكتابية التي عرفت رواجا في شعر الحداثة نجد النداء والاستفهام، وُظفا قديما لكنهما يتعرّضان في الكتابة الشعرية الحداثية إلى تجاذبات دلالية جديدة ، وأصبحتا وسيلتين يتوسّلهما الشاعر المعاصر لفتح النص وقول أكثر مما يسمح به القول، يقول عثمان لوصيف :

« يا ملمس الحرير
أيها الجمر الناعم
يا تلال الغضار المشبّع
لبنا وزنجبيلا
يا الشمع .. الشمع المعجون
مسكا وكافورا
يا جرة من نغم يزبد
ياعسلوج النور المنسرب
في الغلس
يا زمزم التوابين
ويا سلسبيل العشاق »[1]

وهي كلّها نداءات لغير العاقل بالمعيار النحوي، كالشمع والجمر وعسلوج النور وزمزم والسلسبيل، أي النور والماء في أصولها، مما يرمز إلى حنين جارف إلى السمو والتطهّر والرجوع إلى البدايات الأولى هروبا من عجز الذات ومحدوديّتها، وكأننا هنا أمام لحظة مكاشفة وتبتّل إلهي، إنه غوص في شفافية نداءات أقرب إلى أدعية، يوحّد الشاعر مع ذاته ويستغرق زمن التواصل والتجانس مع الكون لتصبح كل جزئيات المحيط قابلة للمخاطبة بالنداء مهما كانت وسائل إدراكها من الحواس .

1. عثمان لوصيف : ولعينيك هذا الفيض . مطبعة هومة . 1999 . ط1 . ص 81.

ومن أنواع النداء اللافتة للنظر ما يسمى بنداء الضمير، و«أنت» بشكل خاص، وكأن التخاطب المباشر لم يعد كافيا، فيضاف إليه النداء، وهذا تناه في التقارب والسّعي نحو الآخر، يقول عثمان لوصيف:

« يا أنتِ
يا أسطورة البلّور شفافا .. شفافا
يا وجع المرمر الرضيض
ويا سفينة من نرجس
أسلمها الربّان
للأقيانوس المسجور ! »[1]

يطال النداء هنا المجسّد والمجرّد معا في تشكيل متناغم يؤطر لوحة فنية تجمع جزئيات تشكيلية عامر بها عالم الشاعر، إذ أنه لا ينادي للفت انتباه المنادى، ولكنه يتلو آيات تسبيح في محراب عبادة الجمال ويحاول القبض على لحظة انفعال الذات مع روعة السحر الأنثوي كذلك نجد نداء الضمير عند يوسف وغليسي :

« يا أنت ! أنتِ الهوى والطور في سفري
ليت الهوى كان ... أو يا ليت لم يكن ! »[2]

1. ولعينيك هذا الفيض . ص 15 .
2. تغريبة جعفر الطيار . اتحاد الكتاب الجزائريين . 2000 . ص 51.

ليعكس النداء هنا مدى خصوصية توجيه الخطاب، بل وحميميته، كل الكلام الموجه إلى المخاطَب يُستجمَع فيه ويستغرقه، وقد يقوم الشاعر بتكرار ضمير المتكلّم كتركيز على فاعلية الأنا الشاعرة وتضخيمها، في نرجسية لافتة، أو صدورا عن تجلي لا شعوري يأبى إلاّ أن يخرج إلى النور عبر القصيد، بل إن أنا الشاعر قد تكون صدّاحة بصوت كل الكائنات عبر حلول صارخ في عالم الأشياء، يقول عقاب بلخير :

« أنا الطارق المستبدّ المعاني التي في الذوات
أنا الحرف في شفرة السيف صوتي ينادي
وشيء من الذكريات
أنا الريح في ومضها
والسماء التي في اللهات
أنا الصخر في شكله الأعجمي
وهول البلاغة في الندوات »[1]

كما لا يتكرر ضمير الأنا في كل القصائد بنفس الطريقة والغاية، إذ كثيرا ما يتوسّع إلى دلالات تتجاوز ذات الشاعر الفردية وتستقل عنه، لتكتسب بعدا موضوعيا ينتمي أكثر إلى الخطاب الشعري ، يقول نور الدين طيبي :

1. عقاب بلخير : السفر في الكلمات . إبداع .1992 . ط1 . ص 12.

« أنا يا سامر المرجان
مكتظّ بأشعاري
وأشجاري
أرى ..
إسفنجةٌ
حبلى، لعطر الموعد النبوي
تطفح بي ..
أنا يا سيّدي شفة الندى الموثّقْ
أنا النخلُ
وأنت جزيرتي الثكلى
أنا الطعمُ، أنا اللون
أنا الشكلُ
وأنت حقيقتي الحبلى
أنا يا سامر المرجان
مكتظ كنهد الخوف
مكتظ بأشواقي
ومكتظ بأمواتي
وأنت معي
ولا أحد

ونحن معي

ولا بلد

سوى ذكرى غد يذبل »[1]

ورغم انتهاء النص بصورة قاتمة، إلاّ أن عالم الشعر يبقى بوتقة تشكيل لوني يريد أن يتحقق عبر نهايات تجسّده كالشكل واللون والطعم والحياة التي تملأه، إنها محاولة الشاعر الطموحة والأبدية في إعادة خلق الكون انطلاقا من كلّياته إلى جزئياته الصغرى وتفتيت للمدرَك الكلاسيكي لتحديده ووصفه واكتشاف أبعاده الخفية .

أما الاستفهام، فقد وظفه أيضا شعراء الحداثة بشكل يثير الاهتمام، إذ أنه أداة لتحويل الرؤيا إلى وجود نصّي تتجاور فيه جميع عناصره تجاور عناصر الحلم خاصّة حينما تتتابع الأسئلة دون تلقي الإجابة، مما يخلق دوائر رحبة تترك المعنى غير قابل للتأطير أوالتحديد، يقول يوسف وغليسي :

« لماذا كصفصافتين بوادي الرمال إلتقينا ؟

لماذا كصبح وليل، كموج ورمل، تعانقنا ؟

ثمّ افترقنا

لماذا بفج الوداع التقينا ؟ !

لماذا بدأنا ؟ وكيف انتهينا ؟!

1 . إفضاء لسامر المرجان . مجلة القصيدة . ع 4 1995 : ص 16 .

لماذا قبيل الفراق افترقنا ؟!

لماذا ؟! لماذا ؟! .. / محال .. محال ..

وتشتدّ جذوة ذلك «اللماذا »

ويجرفني سيل ذاك السؤال »[1]

الشاعر هنا بقدر ما يقدّم متعة شعرية يطرح حيرة وجودية، ليصبح السؤال مطية بث لهواجس النفس عوض الإجابة ، عبر استفزاز عقل القارئ بصدمه ليتعاضدا في البحث المشترك عن أشباح الأجوبة، مما يفجع القارئ ويجعله يعيش اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم وأحاسيس الغربة بنفس القدر الذي يحسّه الشاعر، وهكذا تتحوّل القصيدة إلى زوبعة مفعمة بالتساؤلات، مأزومة بالبحث عن البدايات والنهايات وملامح الوجود، يقول رابح بوصبيعة :

« من أين يأتي التخاطر ..؟

يلهم الروح بالإتساع

فمن أين ترسم بسمة ثغري ؟

ومن أين أعشق ذروة عمري ؟

أمن هدرة البحر ..؟ من قلعة الفجر ؟!

إن التخاطر يحمل رائحة .. رائجة

1. أوجاع صفصافة .. . ص 38.

هل تشمّ الندى ؟

هل تغني الصدى ؟

هل تعيش المدى ؟

هل ترى قبلة للوجوم ؟»[1]

أسئلة هادرة ومنفلتة، إجاباتها الغائبة تعيّن موقف الشاعر من العالم والإنسان في احتمالية نأت بنفسها عن المحدد والنهائي، والقول عبر السؤال ينفي الحرج عن الشاعر لكونه صاغ مواقفه وقناعاته في قالب استفهامي، وبالتالي فلت من الاعتراف ليتّخذ السؤال شكل القناع، الأمر الذي يمكّن المبدع من إفراغ المكبوتات والتطرّق إلى الطابوهات وتناول المقدّس دون التعرّض للاتهام .

وهذه كلها تقنيات تدخل في عرض الصورة، ولكن هذا العرض يتم من داخل الذات اتجاه الخارج ماسحا ومشكّلا المفاهيم الموروثة عبر كم معرفي ثوّر الكتابة الشعرية وجعلها منفتحة على الآخر عبر أفق رحب للتجريب الأسلوبي الذي يتحرّك دائما من الألفة إلى مدار الغربة، ومن حيّز الأحادي المغلق إلى حيّز المتعدد المنفتح، ومن دائرة الوضوح المسطح إلى دائرة الغموض العميق، لكن هذا التوحّد بين الشكل والمضمون أصبح أقرب إلى التقنية الدقيقة التي حال الواقع

1. القبلة الثانية. القصيدة. ع4. 1995. ص 30.

المتردّي دون إتقانها، وتعرّض التجريب الشعري إلى انتقادات لاذعة لتحوّل الاهتمام بالنص (صناعة النص) إلى شكلية زائفة لأن من نتائج هذه الصناعة تشابه النصوص « حتى أنه ليصعب التمييز بين قصيدة وأخرى لضحالة التجربة والانطلاق من الثقافة دون المعاناة ، فلم يعد الشعر رؤيا أو موقفا مما يجري في الحياة، بل أصبح معادلات رياضية وأشكالا هندسية لا تحمل تميّزا ولا تفرّدا .. »[1]

والحقيقة أن هذا الحكم ينسحب على القصيدة الفاقدة للخصوصية الشخصانية، والتي لا تعبّر عن موقف ولا قضية، فاقدة للرؤيا وبالتالي للحدس والسبر والتجريب الذاتي، وعلى مستوى الواقع الشعري فإنّ التعميم يقصر أن يكون حقيقة، لأن النوعين كليهما يتواجدان على الساحة، المبدع والمدّعي، وأبرز مثال مجمل الشعراء الذين استشهدنا بأشعارهم، فالكثير منهم يتميّز بذات شاعرة حاضرة وفاعلة، تعف عن المستهلك من المفردات والتعابير والآليات، أي كل ما يتطلّبه السياق المتفرّد من خصوصية، لأن الكتابة لم تكن يوما مجرّد امتداد خطي لتركيب المفردات، بل هي خوصصة فاعلية النص البنائية ليتأتى تشكيل لغوي ذو حمولة دلالية متميّزة، ويبقى الشاعر الرؤيوي يلعب دور العرّاف أو النبي لحدسيّته المتقدّمة، لذلك يبقى مشروعه الشعري غير قابل للاكتمال

1. فاتح علاق . حوار معه . القصيدة . ع 11 . 2004 . ص 115.

لأنه مؤسس على وعي احتمالي يتوثّب صوب الآتي دون أن يقف عند نقطة نهاية، والوصول يعني الكمال، وهذا لا يوازي النقص الإنساني الفطري، والإدّعاء عكس هذا وهم، إذ « ليس هناك نص كامل، وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد »[1]

1 . الغذامي . تشريح النص . ص 79.

الأسطورة

للأسطورة عدة تعاريف مفهوما وتوظيفا، وهي على العموم «قصّة أو فابيولا أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى القديمة مفسِّرة معتقدات الناس بإزاء القوى العليا والسماوية، آلهتهم، أبطالهم، خوارقهم، وكذا معتقداتهم الدينية»[1] وبنوع من التوسّع يمكن للأسطورة أن تعني « مجموع المعتقدات والأقاصيص والخرافات والغيبيات والحكايات الشعبية ورموز الفرح والرعب والحب والنماء والخصب والجفاف والموت والخلود التي تراكمت في نفس الإنسانية منذ أن وُجدت، وبقيت لصيقة بها، في وعيها أو لا وعيها، لمدّها بالحيوية في صراعها مع قوى الطبيعة من أجل بقاء يستحقّ من الإنسان عناءه»[2] وقد لجأ الشعر العربي عامّة والجزائري خصوصا إلى توظيف الأسطورة كضرورة روحية وجمالية وتمثّلا لرؤية إبداعية واسعة حيث تمكّنهم من تجاوز البعد المحلّي وضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع توفّر بعدا كونيا لمضامينهم الشعرية، وتشكّل رابطا من روابط الاستمرار الحضاري، كما تمكّن الأسطورة الشاعر من دمج الدرامي بالشاعري في تركيبة غنية تجعل النص معبّرا عن الهم البشري بكلّ زخمه.

---

1. عبد الحكيم شوقي: موسوعة الفولكلور والأساطير. ط1. دار العودة . بيروت. 1982. ص11.

2. جبرا إبراهيم جبرا (مقال): المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. 1995. ص 47.

كما قد تعكس الأسطورة رغبة المبدع اللاواعية في التطهّر والتجدّد والعودة إلى البراءة والطفولة ، أي رحلة استكشاف للذات في منابعها الأولى وما تختزنه من طاقة في الأعماق، إضافة إلى تجسيد التلاحم الموجود بين الباطني والخارجي في النفس البشرية أي محو ثنائية الظاهر والباطن مما يخلق انسجاما بين مكوّنات الوجود، حيث اتّجه الشاعر« إلى اتّخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر»[3].

التوظيف كان هدفه إذن تجاوز قدرة اللغة العادية لتصبح أغنى وأكثف، والأسطورة حين تكون جزءا من العمل الأدبي فإنّها « تفتح النص تزامنيا على صعيد العلاقات المشكّلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكوّن التجريبي، ثم توالديا، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية وتاريخ الثقافة من حيث تنبع الأسطورة ... فالشخصية الأسطورية شأنها في ذلك شأن الشخصيات التراثية أو التاريخية، كلّها ديناميكيات لفتح النص»[2]

ومن بين الشعراء الذين استخدموا الأسطورة ادريس بوذيبة، في قصيدة أناشيد رؤيوية حينما استدعى المسار القصصي لجلجامش السومرية في استعارة واضحة لأحداث الملحمة لكي تكون ناطقة ومجسّدة لمصير الواقع الحالي المتردّي وحتميّة انقلاب الأوضاع كما انتصرت المدينة على الطوفان، يقول :

1 . د شكري عياد. البطل في الأدب والأساطير. دار المعرفة. 1971 . ص 461 .
2 . كمال أبوديب. الحداثة_ الغة _ النص. (مقال) فصول. م4.ع3 . ماي 1984 . ص 85.

« سيخرج الإنسان ـ في رعشة الولادة ـ كمدية
يمزّق الحجب
وتبدأ الحياة دورة جديدة
تنفث الأحلام الطويلة
وتنشر الخبر
ياشاعر المدينة
لم تنته المدينة »[2]

أفعال الفعل المضارع تشير إلى الحاضر والمستقبل، بينما جرت أحداث الأسطورة في الماضي، وهذا خلط مقصود لزخم استعاري هدفه تماهي الأزمنة والتأكيد على إمكانية انبثاق الأمل مهما بلغت درجة اليأس في الواقع الذي يعيشه المرء مما يكسب الشاعر ميزة التنبّؤ والقدرة على خلق التفاؤل.

الأسطورة الثانية التي نجد لها امتدادا عند الكثير من الشعراء الجزائريين هي أسطورة السّندباد حيث اعتبروها « رمز الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤيا البعث المنتظر لواقع هش متآكل»[2] وأبعاد شخصية السندباد تتمثل في «طموح الإنسان إلى الحرّية والرغبة

1. ادريس بوذيبة . أحزان العشب والكلمات . اتحاد الكتاب . دت . ص 73 .
2. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ط1. المطبوعات الجامعية وهران.1984. ص113.

في الكشف عن الغامض والمجهول بالمغامرة في الرحلة وتخطّي الصعاب»[1] أو محاولة تجسيد توهم بالقدرة على الانبعاث من جديد مرات ومرات في صورة السندباد الذي يفقد كل شيء في نهاية كل مغامرة تقريبا، وهي صورة رمزية للنهاية والموت، إلاّ أنه يسافر ثانية كولادة جديدة، ومغامرة مستمرّة ومتحدّية ... إنها الحياة !

يقول عثمان لوصيف :

« أنا سندباد الشمس عمري عجائب

وفي كل يوم مرفئي بجزيرة

نثرت على الأمواج حبي ملاحما

وأودعت جسم الأرض نبضي وشهوتي

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل

أموت وأحيا في جهنّم رغبتي »[2]

إلاّ أن هذا الإبحار وهذه السفريات كلّها تتم داخل الذات، ليُختصر العالم بها ليدلّل الشاعر أنها هي العالَم، وهو الذي جرّب كل المشاعر وغرق في مجاهيل الغريزة وعانى عتوّ أمواجها ليخلص إلى سمو الروح ورحابة أرجائها .

1. عثمان حشلاف. الرمز والدلالة... منشورات التبيين.الجاحظية الجزائر.2000.ط1 ص 109.
2. عثمان لوصيف. أعراس الملح . المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر . ط1 . ص 17 .

أما لخضر فلّوس فالسندباد يختصر تجربة الترحال لكنّه أيضا أداة عرض جغرافي للبكاء على حاضر حزين و مخزي، يقول :

« لا السندباد إلى العراق مسافر

أبدا، ولا في دربه إيران

كل السفائن في المرافئ قد بكت

وتقاسمتها الريح والأشجان

الجرح يمطر في الأضالع لوعة

جرح التمزّق ما له إخوان »[1]

وقد يكتسب السندباد ملامح جديدة في كل قصيدة يتضمّنها، لنجده في نفس الديوان يقول:

« فهل تقبلين سكون البحار على يديك

ليبدأ رحلته السندباد »[2]

إنّ إرادة السفر والتغيير أبدية، وهي شبق دائم بالمتعة المتجدّدة في الوجوه والأمكنة، وكانت الأهوال والمشاق والعوائق التي تعترض الرحلة معقولة كانت أم غير معقولة، سرعان ما تُنسى لحب المغامرة الذي لا يتوقّف،، فسندباد الرحّالة واجه الأنواء والأعاصير، وحياته ابتلاء حيث خسر الدنيا ومتاعها مرّات ومرّات، وواجه

1. لخضر فلّوس . أحبّك ليس اعترافا أخيرا . ص72.
2. نفسه . ص 10.

الموت المحتوم، لكنّه انتصر، مما يشكّل معجزة، وانتصر ثانية وثالثة، وهكذا الحياة دورات ممتدّة، لكنّ سندبادنا هذا لا يتحمّل الصعوبات ولا يعرّض نفسه للأخطار، يرحل لكن بعد سكون البحار، وتتهيّأ الظروف بقبول الحبيبة، إذ الرحلة ليست اتّجاه البعيد بل القريب القريب : إنه قلب الحبيبة، يطمئن للقبول ليدخل إليه بعد إذنه .

وكذلك الحال بالنسبة للشاعر الزبير دردوخ الذي يقول :

« مبحر في همومه سندبادا أفلت البحر من يديه وعادا
مكا ضيّع البلاد فأرسى كلُ همّ في روحه أوتادا
كيف يستدرج البحار ؟ وقد أغـ فت على كفّ من أبادت ودادا
هي أزكى من الورود عبيرا وهي أقوى على الحنين فؤادا
فاستبق حلمك اليتيم إليها وامتشق قلبك المراق مدادا
واركب الحرف صهوة وصهيلا فصهيل الحروف أقوى مرادا»[1]

فكأنما الشعر أداته للوصول إليها، وعالمها بكل ذلك الأتساع، بما يوحي أن حركة فعل درامي تدور رحاها بين وجود الشاعر وغياهبه النفسية الداخلية، ونحسبها لأوّل وهلة امرأة معشوقة شغف الشاعر بها، ولكن لا نلبث أن يتطرق إلينا الشك حينما نلمّ شتات مواصفاتها:

1 . هي والسندباد . العربي . ع 513 . أوت . 2001 . ص 115 .

تائه في بحـــارها سندبـــادا　　　ياشـــتاتا يلمـــلم الأبـــعادا
يافــؤادا مهـــجّرا وحنـــينا　　　بين جنـبيه فتّـــت الأكـــبادا
لو تشـــاء الرؤى تـكون عيانا　　　كي يراهـــا حقـــيقة واعتقـــادا
لو تشاء الخـــطى تكـون جناحا　　　كــي يـوافي ســماءها .. أو يكادا
كي يداني سماءهـــا قد يعـــادي　　　نفسه ! لا يـــهمّه أن يُعـــادى [1]

فمن هذه التي لا تُرى، ومكانها في العلى، وهو مستعد لكلّ شيء للاقتراب منها، هل هي السعادة أم الحقيقة المطلقة التي ينشدها الشعراء والفلاسفة ؟!، وهذا التيه إذن في بحارها هو تيه افتراضي غير حقيقي، أو لعلّه العجز عن الوصول، إنه بحث متواصل مضني عن المجهول ، لكن كم يدوم ؟:

« غـــارق في بحارها ســـندبادا　　　شرب العمرَ وهمـــهُ واستزادا
أسرج القلبَ بالمنى ليس يـــدر　　　أتراءت مـــراكبا أم جـــيادا
وأضـــاءت منـــارة .. فتـــلظى　　　والخطى.. زادها الحـــنين اتـــقادا
فإذا الأبعـــاد القـــصيّات شبر　　　وإذا البحر صار فيه امـتدادا [2]

يقترب هنا الشاعر من غايته أو يتوهّم أنه فعل، لكن لا يلبث أن يدرك أنه يطارد السراب، وأن الوصول إليها وهم كبير، إنها الحقيقة الشعرية، أو لحظة الإبداع الكبرى، التي لا تأتي أبدا، إلاّ أن رحلة

1. نفسه . ن ص .
2. هي والسندباد . ن ص .

الشاعر تستغرق العمر كلّه ليرجع بخيبة أمل كبرى، وهو بذلك يفارق التجربة السندبادية في النهاية لأنه يصاب باليأس ويقرر التوقف :

« سحب العمرُ ظله إذ تمـادى تاركا جمـرة القديـم رمادا
حيث ألقى على الدروب نشيجا وعلى الأفق دمعـة.. وحدادا!!
فـإذا زاده الـذي ما تمـنّى أن يوافي النفاذ .. وافى النفذا !
وإذا المعبد الذي عـاش يبـنيـه تهاوى .. وأخرس العُبّادا» [1]

لتنتهي رحلة التيه في يأس وإحباط، وتكتسب التجربة أبعادا عبثية ليتم تجاوز الأسطورة زمنيا ورمزيا أيضا، إذ تحتل هنا الرحلة الواحدة مكان الرحلات المتعددة للسندباد، لتُختزل دورات الحياة في دورة واحدة مداها العمر، هي حياة الشاعر في سعيه الدائب باحثا عن سر الكون، لكن .. هيهات .. إنها حقيقة تتجاوز القدرة الإنسانية.

أما عقاب بلخير، فإنّه كذلك يوظف الأسطورة لكن بطريقة شخصية تماما تجعل من السندباد ناطقا بلسانه هو وتعكس هواجسه، يقول :

1. نفسه . ن ص .

« شراع بيننا
والبحر يغري بالسفر
كنتِ والأدمع الملقاة حبّات على وجه الحجر
قسما سوف يكون العمر ملاحا يجوب
الأرض كيف يقطف من كل الزهر
لونَ عينيك ومن كل عقود الأرض عقدا
ومن الليل قمر
جزرُ الملح على مشرف هذا الأفق، والمركب طاحت
في البحار الدنيوية »[1]

الشاعر هنا إرادة سندبادية فذة في تجاوز الذات وتحدّيها، إلاّ أن العوائق المتجسّدة في جزر الملح تحول دون هذا الطموح وترديه ميّتا، ولا ندري إن كان لاحتجاج الشاعر ظلال اجتماعية، في إدانته لمجتمع لا يؤمن بتكافؤ الفرص، وبالتالي صورة للواقع المأساوي تعكس أفق الشاعر المظلم وسوداوية مزاجه،لتكون جزر الملح نهاية وصفية لزمن رديء .

وعدم التطابق مع الأسطورة بشكل كامل نجده في الكثير من الأعمال الشعرية، بل إن المفارقة قد تصل مداها، وقد يقوم الشاعر بتوليفة ومزج بين أسطورتين كما نجد عند عقاب بلخير في« أغنية السندباد»:

1 . عقاب بلخير : السفر في الكلمات . إبداع . 1992 . ط1 . ص 16.

« فارس الغفلة قد عاد، قومي
مشّطي شعر الحرير
وبماء الورد خدك العطشان للماء الغزير
واجعلي من كل لونٍ لونَ فستانك شذى
حول عنق حزامك
واحرقي كل البخور
فارس الغفلة لم يربح وقد عاد من الدرب الأخير»[1]

شبح الأوديسة الهوميرية مستثمر هنا لكن بشكل مفارق لأنه إذا كان أوليس يرجع إلى بينيلوب منتصرا، فإنّ البطل هنا يائس، خائب الأمل، عاجز، إنه تجاوز للأسطورة بقلب أبعادها إلى العكس حيث تتوقّف عن الإشعاع ليشع من ورائها واقع مزري يُنطق الشاعرَ بمرارته،ليتوقّف السندباد عن كونه مرادفا للإصرار والبحث عن الجديد، بقد ما هو معبّر عن كل معاني الخذلان والسلبية .

لكن هذا اليأس لم يكن ديدن كل الشعراء، بل إنّ منهم من كان يؤمن بالانطلاق حتى من العدم في اعتناق للمفهوم الأسطوري الذي تجسّده العنقاء، ذلك الطائر الذي ينبعث من رماده، يقول نور الدين درويش:

1. نفسه . ص 33.

« أطلق النار
أقرأ على جسدي آية البطش
واشف غليلك يا سيدي بالكحول
ولكنني صرت عنقاء
أولد من رحم الموت »[1]

إنه السعي الأزلي نحو الخلود، والعنقاء تجسّد هذا التطلّع، وتقرّب المستحيل ليصبح أقرب إلى الوهم الواقعي، يقول يوسف وغليسي :

« وأهتف صبرا صديقي الهمام
وصبرا أيا آل غيلان رغم اكتحال المدى بالسواد
ستُبعث عنقاء أحلامنا من رماد »[2]

وذلك أن موت الحلم هو موت للأمل، وانبعاثه مقاومة للاندثار في توسيع واضح للتوظيف الأسطوري إلى شتى مناحي الحياة، وأحيانا بأكثر من أسطورة كأنه يستجمع إشعاعاتها ليبث للقارئ معنا مكثفا لعلّه بذلك يتجاوز آنية اللحظة بخلط الأزمنة وتوفير الخلود لها، يقول :

1. مسافات . ص 61.
2. أوجاع صفصافة ص 86 .

« الآن شيّعت الحروف جنازتي
ومضت تعانق
وأنا أموت ولا أموت
كالسندباد
وأنا أموت نعم
وكالعنقاء أُبعث من رماد.[1]

ويرجع عاشور فني إلى أسطورة ميدوزا اليونانية ذات المظهر المميت، إذ كل من ساقته الأقدار ونظر إليها تحوّل على الفور إلى حجر، يقول :

« أنتِ فتنتني عن كل شيء
كل شيء
ثم أنت تدبّرين لتفتنيني عنك ..
حين لمستني، حوّلتني حجرا أمام الآخرين
وها أنا متدفّق بك ...
ذاهب في كل صوب
قادم من كل صوب
غير أني كلّما حاولت أن أدنو

1. نفسه ص 23 .

تو الدت الحصون من الحصون

وأنا أسير حيث سرت

فهل تحرّرني السجون »[1]

لنجد أن ميدوزا الشاعر صنعها خياله، إذ هي جميلة فاتنة تغرق متأمّلها في عشقها، في خيانة فنّية واضحة لأصل الأسطورة كون ميدوزا بشعة للغاية بأسنان مدبّبة تنشر الرعب والتقزز، بينما الشاعر يسبح في عشقه إذ تحوّله الحبيبة إلى حجر لا يتعاطى إلاّ معها،لكنّه يتدفّق بها، وإذا كان التحوّل على مستوى الأسطورة يعني الموت والجماد فإنه على مستوى القصيدة يعني الافتتان الذي يجمّد أحاسيس الذات باستثناء اتّجاه واحد فقط . وهذا التوظيف سمته امتلاك الأسطورة وتطويعها وتأسيس مكوّنات ذهنية جديدة من خلالها.

وبتأثير بعض الشعراء العرب الحداثيين والذين عُرفوا بالتموزيين أثرت أسطورة أدونيس في الشعر الجزائري، فتموز عند البابليين، وأدونيس عند الفينقيين إله الجمال والخصب والإنبعاث يموت كل سنة وينزل إلى العالم السفلي المظلم وتكاد تقترب الأرض من فَنائها، إلاّ أن حبيبته المخلصة تقوم بإعادته لينبعث الجمال وتنطلق الحياة عبر الربيع، يقول عثمان لوصيف:

1 . زهرة الدنيا . دار الفارابي . دت . ص 117.

« لو قطفنا ياسمينة
وشردنا في الدياجي
حيث تنمو الومضة الأولى لميلاد النهار»[1]

إنها الحياة التي تنبجس من عمق العدم، وعودة دورتها التي نظنّها قد تولّت إلى الأبد، يقول لوصيف أيضا :

« حين السحاب يجف
حين الأرض يقشرها الصقيع
أشتقّها من مهجتي
كي يستفيق النبض في جسد الربيع»[2]

السياق التموزي يحكم المقطعين إذ تختفي عوامل الخصب والحياة ليسود شبه فناء ولكن في الأخير عود على بدأ، يقول أيضا:

« أغني، أنا عندليب .. أنا سوسنة
تنحدر من عطش الأزمنة
تستعيد شفافية الملكوت وسحر البكارة
تستعيد بريق النجوم
تستعيد ألوهية العاشقين »[3]

1. شبق الياسمين. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986. ص 24. 56.
2. شبق الياسمين. ص 56.
3. الشبابة. القصيدة. ع4. 1995. ص 18.

إذ بالرغم من أن واقع الشاعر ضباب وظلام، لكن الأمل المخرج في الأفق عبر التضحية، فتموز يمنح تغيير الأوضاع طابع الحتمية، كحتمية صيرورة الزمن وتغيّر الفصول، وبالتالي يجعل التفاؤل أقرب من اليأس، والفرج أسرع من الموت .

والتوظيف الأسطوري لا يتمتّع دائما بسند تاريخي حقيقيا كان أم وهميا، إذ نجد أشعارا تشع منها روح الأسطورة، هذه التي صنعها الشاعر وأراد تحميلها إشعاعا دلاليا خاصا، تقول فاطمة بن شعلال:

« فيا أنت

يا موسم الزرقة الغائمة

بعمق الفجيعة ! إني أحبّك

أدلي »

بها لإله الوحل ..

لنمل

سيجتاح مركبنا

لأرقام ليلتنا القادمة »[1]

ولا نعرف إله للوحل إلاّ عند الشاعرة، إذ نجد الشعر « بهذا التغريب يصون روح الأسطورة أو روح الوثنية وكثافتها وتهجّسها

1 . موسوعة الشعر الجزائري . ص 570 .

للأسرار وذلك بحكم أن تغريب اللغة أو إخراجها من مألوف عادتها باتّجاه انعتاقها السياحي الحر هو اقتراب من حوزة الأسرار والمستورات المنطوية على روح الوحي نفسه »[1]

و لأسطورة حيزية حضور متميّز عند الشعراء الجزائريين ومن بينهم لخضر فلّوس إذ يقول:

«مثل طير أخضر الريشات حيزية
بقامة نخلة فرعاء
بعينيها يغرّد جدول صاف
كأنوار سماوية
وتحمل فيها الوديان .. والبحرا
وضحكتها كأغنية .. تضوّع لحنها عطرا »[2]

وحيزية قصّة أخذت أبعادها الأسطورية حينما صيغت شعريا وانتشرت شعبيا، ذلك لأن الحكاية خاصة تلك التي تستمد تشكيلها من الأصل الشفاهي الذي نشأت عنه « تنطوي على شبكة دلالية خاصّة تشي بهدف يكتسب أحيانا سمة الحكمة، وأن هذه الدلالة المترشّحة عن بنية الحكاية تتسع أحيانا لتكون منظومة شاملة تؤشر مختلف القضايا التي كانت تشغل مركزا أساسيا من اهتمامات

1 .يوسف سامي اليوسف : القيمة والمعيار. دار كنعان .دمشق . ط1 . 2000 .ص92.
2 . أحبّك ليس اعترافا أخيرا . ص 50.

المجتمع »[1] ، وهذا تحديدا ما ألجأ العمل الشعري إلى تركيب الحكاية الشعبية من أجل استجلاء دلالة عميقة لا تتأتى له عبر الوصف أو الاستعراض الفكري، فالحكاية الشعبية تختزل قيمها داخلها، إلاّ أن فلّوس يخرج عن المألوف من الأوصاف و يجاوز ملامح المرأة العادية حيث يقول:

« حناجر تقذف الدفلى
وتسكب في وريد الفجر أغنية
سوى صوت
يسائل كيف جاءت الحسناء ؟
لمن جاءت ؟ ومن أينا ؟
فقال الشيخ : من كبدي !
عجوز غمغمت حزنا :
أنت من وهج الكوكب النائي!
وقال الكهل من عزمي !
صبي قال : جاءت من ربى اليتم
وذات ظفائر قالت :
أنت من دمعة أمي »[2]

1. عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي .المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 1990 ص17.
2. فلّوس . نفسه . ص51.

واختلاف الآراء يعكس الحيرة في أدراك ماهيتها، كأنما حيزية تجسّد كينونة اللغة و رؤية الشاعر في تعدد وإشعاع دلالتها، واتحاد الطبيعة بامرأة يوحي أن الشاعر يعتبر حيزية له حياة حينما يجتمع فيها طول النخيل وصفاء الجدول وسماوية الأنوار وأغنية وعطر، والاختلاف حولها يعكس لغزها وغموضها، إذ يقدّم فلّوس ــ عبر استكشاف التراث ــ المرأة الحلم كما يتخيّلها أن تكون، فالشاعر هنا يوظف أسطورة حيزية كمنطلق ليتجاوزها كغاية، إذ أن الفارق بين الحكي الشعري والحكي الخالص لا يكمن في جنسية العمل الأدبي بقدر ما يتجلّى في التمييز بين كون الحكي وظيفة، أو كونه هدفا، بنية فحسب، أو بنية نصّية، إذ في النص الشعري يكون وجود أشكال لغوية مغايرة وجودا وظيفيا مهما بلغ اكتمال هذه الأشكال، كما نجد في المثال التالي حيث وظفت الحكاية كموروث شعبي لكن بظلال أسطورية دون أن تتقمّص طابع الأسطورة ذات الأصول المعروفة، يقول أحمد عاشوري في قصيدة خطاف العرائس:

« تقول جدّتي لقد كان وسيما كالصباح

مرتديا « برنسه العلفي »

وتحت سترته الحمراء

وفوق رأسه عمامة من الحرير

يفوح منها المسك والعبير

وسرجه مذهّب

ركابه من فضة

وخاتم بأصبعه

كأنه أمير

أو ولد السلطان

وعندما يمر

قبالة الدوّار

كانت بناته

تسارع الخطى

لتختفي عن الأبصار

كان يجيئ مع المساء

كأنه الهلال

هلّ على التلال

وقعُ خطى مهرته على حصى الينبوع

إشادة بعودة الفتى

فيا تُرى ؟

هل يكشف الخطاف مكمن الحجال ؟!

هل يفلت الخطاف من تربّص الرجال ؟!

وقع خطى مهرته

إشادة بعودة الفتى

فيا ترى .. من ستكون ؟

يمامة الصياد

أو رمانة الحسون

فمن تكون ؟

سبية الفتى

طاووس ذات الردف والخلخال

أو ريم بنت الخال

أو « تونس » النجلاء

أو مائسة

أو خامسة ... »[1]

وتقترب القصيدة من محلّية المكان من خلال إيراد ألفاظ ترتاد عادة القاموس العامي، وتلبّي المعتقد الشعبي ومخياله الموروث من عهد السلاطين، وهي صورة لا تبتعد كثيرا عن أجواء ألف ليلة وليلة، وما انطبع في أذهان الناس عن السلطان شهريار.

كما كان لأسطورة « سيزيف » أيضا نصيب من التوظيف مثلما وجدنا عند عقاب بلخير :

1. موسوعة الشعر الجزائري. ص 633 . 634 . 635 .

« أين سيزيف يعبّئ الثقل يحيا

يحمل الشمس ولا يعرف سرّه

قدر المكلوم في هذه الحياة

قدر المشتاق لا يدرك صبره قدر الميت في صمت الرفاة »[1]

معاناة متكرّرة لا يجسّدها سوى سيزيف، المحاول الأبدي لتجاوز المرحلة دون جدوى مما يخلق موقفا دراميا حادا يخرج الأسطورة من بعدها الموضوعي لتصبح ناطقة بلسان حال الشاعر مصداقا لتعريف رولان بارت بأن الأسطورة لغة ثانية يجري بها الحديث من لغة أولى[2] لأن الأساطير مرايا مكبّرة، وبرغم التفسيرات المختلفة فلا يمكن الوصول مع الأسطورة إلى معنى أخير، إنها أسلوب من التفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة، وإنها سؤال يبقى بلا جواب محدد، تنتظر دائما تساؤلا جديدا يلقي الضوء على أحد آفاقها المعتمة، خاصة أنها قادرة على تغطية كل مساحة النفس وكل الصراعات الداخلية التي تعتلج داخلها وفي الأخير يبقى علينا التأكيد أن اختزان الشعر لروح للأسطورة من شأنه أن يسهم في انفتاح النص بامتياز .

1. السفر في الكلمات . ص 32 .
2. إحسان سركيس : الحداثة في الشعر . دراسات عربية . ع4 . 1987 . ص 22 .

سلطة
النص القرآني

من آليات انفتاح النص التناص، لكونه يسمح بتداخل سياقي مع نصوص أخرى قد تكون معروفة لدى المتلقّي، ومبدئيا فإن التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي أيا كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من صمت، بل إن كل كلام يبدأ ـ مهما كانت خصوصيته ـ من كلام قد سبقه، فإذا أخذنا في الاعتبار أن الدال اللغوي يمتلك تاريخا عريقا مكتنزا في أصواته ومقاطعه، فإنه يخرجه بمجرّد الالتقاء بسواه عبر تركيب ما،لينفجر كلاهما ويستدعيان كل الحمولة المتمثلة في المدلولات المكتسبة على المستوى النصي، إذ التناص « تبادل، حوار، رباط، اتحاد، تفاعل بين نصّين أو عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدها مفهوم الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، فقد ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في الوقت ذاته، إنه إثبات ونفي وتركيب »[1].

كما يساهم التناص في انفتاح النص حينما يخون الشاعر النص الأصلي ، فيفاجئ القارئ ولا يستجيب لأفق انتظاره ، مما يخلق لديه الدهشة والإنبهار ، فنجد قصة أهل الكهف القرآنية معروضة عبر قصيدة للخضر فلوس من ديوانه:« أحبّك ليس اعترافا أخيرا»، لكنّها مجردة من غرضها الديني وملحقة بالغرض الفني:

« وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد »(آية 18)

---

1 . عمر أوكان . لذة النص . أفريقيا الشرق . الدار البيضاء . ط1 . 1991 . ص 29.

آية قرآنية وردت في سياق عرض القصة، لكن التحوّل يبدأ من قوله:

« وساكنو الكهف الحزين نائمون
إلاّ كلبهم مدّ كفه المبحوحة بالنداء
يا نهرنا المسروق هل تعود ؟!
يا شموسنا الخضراء»[1]

النداء هنا لم يصدر عن الفتية بل عن الكلب كأنه ناطق بلسان حالهم، إذ يتجاوز صفته ليتأنسن ويعبر عن هموم عصر الشاعر، الذي سُرقت شموسه وأنهاره التي كان يملكها يوما ما، طارحا المفارقة بين الأمس الجليل الجميل والحاضر المتردّي المنهزم حضاريا.

ويواصل فلّوس التعبير عن تجلّيات معانيه من خلال محاورة لغوية للنص المقدّس، يقول في قصيدة « تراتيل الرجل الأخضر » :

« جاءني ..
قال لي : ما ترى ؟
قلت : يا سيّدي إنني ولد
تتضوّع تحت يديه الحصى»[2]

وهذا حوار يساوق ويوازي حوار موسى عليه السلام والخضر، إنما الذي يتحدّث فنيا هنا هو لخضر فلّوس :

1. أحبّك ليس اعترافا أخيرا . ص 93 .
2. القصيدة . ع2 . 1992 . ص 43 . 44.

« أنني قـــد
أرى .. إنما لا
أقول ! »[1]

مفارقة النص القرآني واضحة لأن موسى يقول ويستنكر ويحتج على ما لم يجد له تفسيرا لما يرى:

« قال : سر
هذه الريح سوف تلّوح فوق
الهضاب
وتنشر راياتها في البراري
تذرّي رماد الذي لا يتابع خطوك
تمنحه وردة للذبول ! » [2]

هكذا يكلّف الشاعر بمهمّة رسولية، تتماهى في مواصفاتها بين موسى ونوح :

« هو أنزلني منزلا صدقا
قال أعطيك هذي المفاتيح
حتى ترى اللحظة القادمة »[3]

---

1 . نفسه . ن ص .
2 . نفسه . ن ص .
3 . نفسه . ن ص .

ويحاول الشاعر أسلبة التعابير القرآنية بقطعها عن سياقها، وإلحاقها بالتحقق الفني للنص الشعري سواء باستثمار البعد الحكائي لها أو بقسرها على تكوين دلالة تجانس وتخدم النص الجديد:

« أهذي ثيابك ؟ ماذا ترى ؟
قلت : يا سيدي إنها تتعفّنُ ..
قال : كذلك أفعل بالقرية
الظالمة »[1].

يحضر النص القرآني أيضا في شعر رشيدة خوارزم من خلال سورة يوسف لكنّها تعكس الوقائع وتتصرّف في اتجاه الأحداث :

« واستبدّ به العشق
غلّق الأبواب من حولي
وقال :
هيت للفرح المسافر من دون رؤانا
هيت له »[2]

نعرف يوسف النبي يستعفف رغم الإغراء، بينما يوسف النص يستجيب، لتفتح المفارقةُ النصَّ على اللامتوقع وتخلق الدهشة الشعرية، إذ هناك تداخل مع أدوات القص والحكي التي توظف

1. القصيدة . ن ع . ن ص.
2. ديوان الحداثة ص 128.

هنا لاستحضار تتابع أحداث سرعان ما تُكسر لتأخذ مسارا مغايرا يتم من خلاله تكريس الشعر كفن يتجاوز البعد الديني ويخلق شريعته الخاصة المتجاوزة لثنائية الحلال والحرام إلى رؤية تتخلّص من الإحساس بالذنب والخطيئة وتتمحّض في رؤية الفعل الإنساني من زاوية شعورية لا غير (الفرح) .

كما يتلامس النص التالي ببعض آيات سورة يوسف عند يوسف وغليسي :

« واحسرة قلبي

كالتي كنت ببيتها

باتت عن نفسي تراودني

واحر فؤاده

فزليخة همت بي وهممت بها !

آه لما لم ترني برهانك يا ربّاه ! ... »[3]

إن خلفية القارئ المعرفية واطلاعه على القرآن الكريم هو الذي يفتح النص ويكتف دلالته وذلك بإدراك الخلفية الدلالية التي تقع وراء المتن الظاهر إذ أن المطلع على القصة يظهر له التماهي بين الشاعر والنبي لكن بشكل معاكس .

1. أوجاع صفصافة . ص 92.

أما نور الدين درويش فإنه يستعين بشخصية النبي يوسف ليجسّد مفهوم البراءة باعتبار يوسف رمزا للمتهم البريء، خاصة أن الدليل القرآني قد رُسّخ في ذهن المتلقي:

« وبآخر الأسوار قافلة تُبشّر بالعذاب
وبداخل التابوت مأتم
وعيون أمي لا تكف عن السؤال
هذا قميصي قُدّ من دبر .. وتلك صحيفتي
أماه أين جريمتي ؟!
وأنا المصادر في الحضور وفي الغياب »[1].

لقد كانت سورة يوسف معينا لا ينضب لعمق تأثيرها الدرامي، كل ذلك في إطار واقعيّتها التي تثير العواطف، وتراجيديّتها التي تلامس مختلف التجاذبات النفسية في الذات الإنسانية ..، ليبقى القرآن الكريم يمارس سلطته التأثيرية على كل مستويات الأسلبة وكأن الإبداع الشعري يحدوه طموح الخلود مما يمتاحه من لآلئ الكلام الكريم خالقا بذلك شرعية شعرية تقترب من القداسة الدينية، يقول عبد الله العشي :

« فتعبرني ألف أنشودة
فأُرَدّ إلى أوّل العمر

1. مسافات . ص 73.

مغتبطا بالطفولة

متّحدا بالسلام »[1]

يفارق المقطع على مستوى الصورة النص القرآني في قوله:

«ومنكم مَن يُرد إلى أرذل العمر لكي لا يعلم بعد علم شيئا، إنّ الله عليم قدير»[2]

والتناص عكسي، الأول الارتداد فيه إلى الطفولة في حين كان الثاني إلى الشيخوخة وهو حقيقي، بينما الرجوع إلى الصبا أمر مستحيل إلا على مستوى الحلم والخيال، لكن الشاعر يلوّح بإمكانية تحقّقه، وهي محاولة لنفي الاستحالة في استدعاء لنفس القدرة الإلهية من خلال إعادة الصياغة، كل ذلك للرجوع إلى الطفولة حيث الغبطة والسلام والصمت ولحظة الفرح الدائم .

ولأن الكتابة خلق ومخاض، فهي مرعبة، كرعب موسى في الحضرة الإلهية:

« أيّها الشعر تجلّ الآن ...

هذا طيف مولاتك ..

هي ذي في حضرة الوادي تجلّت

فاخلع النعل ...

1 .مقام البوح . باتنين . باتنة . ط1 . 2000 . ص 24.
2. سورة النحل : آية 70.

فمولاتك تدنو منك

فاسجد ...واقترب »[1]

نستشفّ من النص تناصا مزدوجا، الأول من قوله تعالى:

« يا موسى إني أنا ربّك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدّس طوى، وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى »[2]

والثاني في قوله سبحانه:

« كلاّ لا تطعه واسجد واقترب »[3]

إنه المعنى الذي يريد الشاعر أن يقوله بكثافة إبداعية مميّزة، أنه أيضا خالق وإله، ألا تنزل من ذاته القصيدة خلقا سويّا وينال بها الخلود؟!، فلحظة الخلق الشعري زمن مقدّس، ولا يجسّد هذه القداسة سوى استحضار مهابة الموقف أمام الحضرة الإلهية من خلال نص قرآني وتجلّيه في ذهن قارئ مؤمن.

نفس الصورة عبر نفس الموقف نجدها عند عثمان لوصيف حيث يقول:

« قالوا عنك مخبولة

واتّهموك بالغواية

آه يا قدّيسة الشعراء

---

1. مقام البوح ص 32.
2. سورة طه : آية 12. 13.
3. سورة العلق . آية 19.

آه .. يا امرأة من نوافح عبقر !
أخلع نعليّ وأهبط واديك
مغتسلا بالصبابات »[1]

إنه مخاض القصيدة الذي لا تعادله عند الشعراء سوى لحظة الكشف لنبي، لكن أليس الشعر إحدى درجات النبوّة إن كان يمتلك الرّؤيا ؟! « وبهذا المعنى ليست الرؤيا شكلا والمعرفة محتوى، بل إنّ المعرفة هنا هي معرفة الرؤيا نفسها، أي معرفة ما وراء المحسوس وما فوقه، واختراق المرئي عبر الغور الباطني والحدسي إلى أعماق الذات، وإذا أردنا التحديد، فإنّ الرؤيا هي حدس ينقل معرفة مباشرة»[2] والتناص مع القرآن الكريم يعمّق هذا الحدس لكونه يتيح له نافذة رؤية نحو الغيب وتناول الكلّيات، وتواصلا مع صفاء الروح والانغمار في ثرائها .

بل إن التناص قد يطال حتى مسمّيات الأشياء التي أضحت رموزا تعبيرية، يقول ناصر لوحيشي:

« ناديتُ جرحك يا أحداقنا سيحي
في الأرض واسترخي عمق التباريح
هزّي نخيلك تستسلم رياحهم
يساقط الغيث ها قد بشّرت ريحي»[3]

---

1. ولعينيك هذا الفيض . ص 40 .
2. محمد جمال باروت : الحداثة الأولى. اتحاد كتاب الإمارات . ط1 . 1987 . ص70.
3. لحظة وشعاع . منشورات إبداع . د ت . ص 49.

إذ نجد النخلة اسما غير محايد في أبعاد النص الحالي كرمز للانتماء، وقد قُرنت بالفعل هزّي ليستحضر الشاعر الدلالة القرآنية في قوله تعالى:« هزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا »[1].

لكن الشاعر ينزل إليه المطر لا التمر وما يعنيه ذلك من خصب وخير وبركة.

ولا يبتعد نور الدين درويش في استلهام الكلام الآمر — حسب الاصطلاح الباختيني — عن سابقه، إذ لم يغادر عناصر الطبيعة في قوله:

« إني رأيتها هناك ..
ترقّبانك في اشتياق .. إني البراق
وركبت آه، ركبت لا أدري لأيّ النجمتين أنا أساق
فرأيت في سفري النخيل ..
رأيت أنهارا وأزهارا وأكوابا دهاق
ورأيت فاكهة وأبا طعمه الحلو المذاق
ورأيت ناسا فاكهين»[2]

وإذا كانت السعادة الدنيوية غامرة، فكيف تجّسد إن لم يكن هناك جو استعاري للجَنَّة المعروضة في السياق القرآني الذي منحها الحضور الأكيد في ذهن القارئ، لأنه إذا لبس الشاعر لبوس الرحلة

1. سورة مريم: آية 25.
2. مسافات. منشورات جامعية. قسنطينة. 2000. ص 107.

من خلال توازي واضح مع قصّة الإسراء والمعراج، فلن يفلت مخيال المتلقي وخلفيّته الدينية، وبالتالي تُستقبل القصيدة في أحضان المعرفة المسبّقة مما يتيح لها التفاعل الأكيد، إذ من قدر بعض المفردات أن التصقت بمعانيها التصاقا غريبا على العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، حتى لقد صار كل منهما يستدعي الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين، وإنما لسيرورة وتماسك الخطاب الذي تنتمي إليه تلك الكلمات مثل «البراق» و« فاكهة وأبا » في النص السابق .

وإذا كان التناص القرآني قد ورد سابقا كجزء منسجم داخل جسد القصيدة، فإن محمد توامي يوظف نصوصا بصريح ألفاظها وليس كإيحاء، لأن إيراد قول الآخر هنا يخدم دلالة يريد الشاعر استحضارها، نحن إذن بإزاء عملية انتخاب واعية لوحدة خطابية بعينها تقيم مسافة فارقة بينها وبين مجمل الخطاب، ولكن في تجانس سياقي واحد، فالتفارق الأوّل والاندماج السياقي الثاني يُكسب هذا التناص التركيبي خصوصية مائزة كونه يداخل بين وحدات دلالية متباعدة مما يطرح إشكالية النسق ـ كفعالية إدماج وتوظيف ـ على هذا السياق الهجين المتنوّع زمنيا والمتعدّد صوتيا، يقول :

« (ما شئت لا ما شاءت الأقدار)

نخلة كنا نأوي إليها

حين لا مأوى إذا تعوي القفار

ما شئت .. فالذي غاب غاب

والذي تاب تاب
كانت لنا يوما تصدّ الرمل والجوع
تصدّ عن وجهنا الأتعاب
كانت كحلم السّنين السبع
يا ليتها ظلت ولم تذهب
إلى الأغراب»[1]

والتناص المزدوج هنا ينتمي إلى مصدرين مختلفين وإن كان كلاهما من التراث، فهو استمداد أصالة واستمرارها بتحويل النص بواسطة مكوّنات تراثية قومية، فالأوّل هو بيت ابن هانئ الأندلسي المعروف في مدح المعز لدين الله الفاطمي، ورغم أن مفرداته لا تبتعد عن القاموس القرآني إلاّ أن البعض عدّه من الكفر الصريح والمبالغة التي لا يمكن قبولها، لكنّه يكتسب من خلال توظيفه بعدا تصويريا إشاريا مفاده أنه أنسب تعبير لوصف إرادة الشعب الجزائري الجبّارة في محاولته لإفتكاك الاستقلال، إلاّ أن التناص الثاني ورد مندمجا بشكل كامل عبر تداخل متماسك ونسيج لا انفصام له، وهو ما كان يعرف يسجع الكهان في قول قس بن ساعدة الجاهلي : « من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آتٍ آت»[2] ، وهو كما نرى تناص سياقي أسلوبي يحمل دلالة الحتمية الوجودية المسيّرة للكون، كون

1. غيم إلى شمس الشمال . إبداع . ط1 . 1996 . ص 61 . 62.
2. عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي.ج1 .دار العلم للملايين . بيروت . 1978 . ص 173.

صاحبه كان يسرد قوله كحقيقة مطلقة، وبذلك يكون التناص هنا قراءة ثانية فيها إبراز وتكثيف ونقل وتعميق وعلامة إبداع تتجاوز فيها النصوصُ النصوصَ.

عمار مرياش أيضا يهدم اللغة من خلال نصوصها التراثية المحفوظة ويعيد بناءها باختراق سياقاتها وجعلها تعبّر عن الذات كنوع من استعارة القداسة واستباحتها فيخلق دهشة استنكار عند المتلقي المؤمن بقداسة هذه النصوص، لكنّه قد يُعجب بجرأة الشعر في الاختراق، يقول:

« ن ــ ع ـ م، والسماء بدائية
والطريق عدائية
والقوارير خاوية، والحبيبة نائية
والعيون دموع ودم
قضي الأمر الذي فيه تختلفون»[1]

الغاية المتحقّقة هنا سياق تعبيري قرآني ذو حمولة إيديولوجية مضادة غير خاضعة للبعد الديني، إذ الغرض الفني هو الهدف، فهذا النص من نوعية« يجعل خطاب الآخرين حاضرا بكمية وافرة، وهذا التعدد اللغوي المشخص لتنوّع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخرين يفيد في امتصاص تعبير الشاعر عن نواياه وجعله تعبيرا غير مباشر، كما أنه يحوّل الخطاب ليصبح ثنائي الصوت ... مما يخلق بذرة

1. قصيدة النبي. القصيدة. ع2. 1992. الجزائر.

حوار كامن غير منتشر مركّز على نفسه، هو حوار صوتين ومفهومين للعالم وحوار لغتين»[1] لنجد أن العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل إلى أعماق التعبير، وحتى إلى أعماق الكلمة المفردة مادامت محتفظة في ذاكرتها بسياقاتها السابقة، ولا شك أن ارتباط الكلمة بخطاب مكتمل ارتباطا محدِّدا لهويّة هذا الخطاب يجعل من فقدها لخصائصها التي كانت لها أمرا مستبعدا حتى لو دخلت في تراكيب جديدة، وهذا التناص الأسلوبي من أغنى و أعقد أنواع التناص، إذ يحاول الشاعر إجبار النص الموظَّف على أداء دلالة يهندسها السياق، وإذ ينجح السياق في هذا أو يتوهّم أنه فعل، تنزاح البنية الدلالية القديمة لتبقى في الخلف، في الظل، لتتبادل مع النص مجموعة من العلاقات توظف في بنائه، وذلك بتغريب مفردات الأسلوب القرآني عن أصلها كما تجسّد في النموذج السابق، فالتوازي الأسلوبي يكسب العمل القدرة على التأسيس لرؤى خاصة به وكأنه يحاول أن يستمدّ من أسلوب القرآن قوّة تشريع يوظفها لاستعادة الزمن الأول الذي نشأ فيه الخلق، إنها نشأة خلق أخرى، لكنّها شعرية هذه المرة، تعيد ترتيب الوقائع وفق رؤية المبدع الخاصّة، وهي رسالة نبويّة جديدة يبشّر بها الشاعر في حجة وداعه المتخيّلَة حين يقول :

« أيّها الناس قد لا أراكم غدا أبدا

فاسمعوا آخر الكلمات

انزعوا الطرقات

1. ميخائيل باختين :الخطاب الروائي. ت محمد برادة. دار الفكر. ط1. 1987. ص17.

أحرقوا المكتبات

أشعلوا الحرب لا ترحموا أبدا

أيها الناس، من كان يعشق ليلى

فليلاه فُضّت بكارتها حسدا

ومن كان يعشق النساء

لكم أن تحبّوا وأن تعشقوا ما تشاؤون

لكن:

أحبّوا بفن

واخدعوني بفن»[1]

وإذا كان النبي الحقيقي يحارب الكفر، فإن الشاعر الرسول يحارب السطحية والفجاجة والرداءة عبر توظيف مميّز للأفعال خاصّة الأمر والمضارع المسبوق بأداة نهي، تراكم أفعال يحرّك الأزمنة ويدلّ على حضور الشاعر وفاعليّته في محاولته لتأسيس و خلق عالمه، وهكذا نجد جرأة عمّار مرياش على تحييد المعاني الأولى وبناء أخرى غير محدودة، لكي يؤسس نصا يتفرّد بنفيه للآخر إذ يحوّله عن منطوقه الشخصي ليساهم مرغما في إنتاج نقيضه، وكأن المبدع هنا يبحث عن خصوصيته من خلال البحث عن ذاته وعن الأبعاد المشكّلة لها في المكان والزمان، أي الوطن، ففي النص السابق يسطو

1. عمار مرياش . قصيدة الحبشة . القصيدة . ع2 . 1992 . ص 23.

على قول أبي بكر الصدّيق، بعد أن استولى على توطئة حجة الوداع ليعلن فيها العقيدة الجديدة الداعية إلى الهدم والدمار والانحلال، وإن كنا نلاحظ ظاهريا دعوة إلى الفوضى والعشق كما نشاء، فإن هذه الدعوة إلى الإباحية ليست غرضا في حدّ ذاتها، بل احتجاج على فساد القيم وخرابها، بل واندحارها، فهي إذن تعبير عن اختراق المحظور وانتهاك المحرّم واحتجاج على السلطة، كل أنواع السلطة القامعة، ومن تناقض الخطابين الديني والاجتماعي يؤسس النص دلاليته من خلال توظيف الجنس كقوّة حيويّة إذ « هو منفذ إلى حياة الجسد وإلى حياة الجنس البشري في آن معا، وهو يُستخدم كقالب للأنظمة وكأساس للضوابط، لذلك كانت الجنسانية ... ملاحقة حتى في أدق تفاصيل الحياة»[1] ولذلك كان اختيار خطابها لطرح رؤية نقيضة .. رؤية تنتمي إلى الفن وليس المجتمع وتنظيمه من قبل السلطة، فالفن يستدعي منطقا محرّما (تابو) وهو منطق الارتواء الذي يعارض منطق القمع .

من الشعراء من يوظف التناص بتحويل إسناد الصفة ونفيها، لكن حمولة النص لا تناقِض النص الأصلي بقدر ما تتوازى معه وتحمل مزاياه السياقية كما نجد عند عاشور فني في قوله:

« ليس للبحر صاحبة

ليس للبحر والدة

1. ميشال فوكو إرادة المعرفة . ت مطاع صفدي. مركز الإنماء العربي. بيروت 1990. ص 147.

ليس للبحر من والد أو ولد !
ليس للبحر جنسية أو بلد !
ليس للبحر فاكهة
ليس للبحر آلهة
لا ولا هو فرد صمد !
ليس للبحر كمّية أو عدد !
ليس للبحر أنثى ولا ذكر
إنه المد والجزر
والمد والجزر
حتى الأبد »[1]

صورة الإخلاص حاضرة من خلال مفرداتها، لتحلّ سياقيا في تعبير شعري ينزّه البحر عن أي تعريف كلاسيكي، إنه انعكاس للذات في سعيها نحو المطلق والمعرفة، وانفتاحها على الآخر.

1 .زهرة الدنيا . ص 145.

التناص الصوفي

الفلسفة الصوفية قديمة، توضّحت معالمها مع بزوغ القرن الثالث الهجري، غير أننا نجد الشاعر الحديث يعيد تشفير اللغة من خلال هذه العقيدة الروحية التي طوّرت مفاهيم ذات كثافة معنويّة مشعّة مختزلة وثقيلة، كون الكلمات مدرجة في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجد الصوفية ومقاماتهم مما يوفّر توازيا بين حالة الشاعر والصوفي، إذ أن كليهما يعاني نوعا من المجاهدة إلاّ أن مجاهدة الأوّل وجودية بينما مجاهدة الثاني روحية.

يتابع القارئ عمليّة التوليد اللغوي والمعنوي عن طريق الافتراضات في إدراك المعنى ليكون التناص هكذا تناص تآلف وتشابه على مستوى الرمز الصوفي، واختلاف على مستوى المعنى المستبطن، وذلك بغية تجاوز لغة الظاهر المحدودة إلى لغة تحقق التطابق بين المعنى (اللامنتهي) والصورة (المنتهي) للقبض على بعض جزئيات عالم الغيب الذي يتّسع كلّما توغّلنا فيه .

كما أن التشابه بين الشعر والصوفية يتمثل في نوعية التجربة، فكلاهما تقوده رؤية خيالية، كون الفعل الصوفي ــ عبر الحس والعقل ــ يهدف إلى الوصول إلى المعرفة من خلال الاستبطان الداخلي باستثمار غنى النفس اللامحدود، أما الشعر فيهدف إلى «التأسيس لحرم نصّي بجمل تزخر بالبلاغة، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وتسخّر فيها الكلمات بكل طاقاتها البلاغية لأداء ذلك

المعنى المحدد»[1] ، لكن بتجاوز الموروث التعبيري القديم، لتكتسي التجربة طابع المغامرة والبحث عن الجديد، لذلك تقمّص حالة الصوفي إمكانية يتيحها الهدف المنشود من كليهما : الحلول والمعرفة، « والعبادة ظاهرها العمل وباطنها المعرفة، والمعرفة هي الهدف النهائي من الإيجاد الإلهي»[2] وكذلك الإبداع الشعري «فالصوفية وهي إحدى مكوّنات هذه الشعرية تبحث عن جوهر مغيّب لا يبرز دائما بسهولة مما يجعل القراءة الظاهرية عاجزة كشكل من أشكال اختراق طلسميّة النص الصوفي »[3].

إنّ الكتابة الصوفية يمكن وصفها بأنها تجربة موت بالدلالة الصوفية للعبارة، موت عن الظاهر الاجتماعي في مختلف مستوياته وعلاقاته من أجل الحياة في الباطن الكوني، لذلك لابد من تجاوز لغة الظاهر وهدمها .

ومن أهم الشعراء الذين برزوا في توظيف الرؤية الشعرية الصوفية عبد الله العشي، خاصة في ديوانه مقام البوح، فمن أوّل صفحة نجد البعد الصوفي حاضرا:

« أوقفتني في البوح يا مولاتي

قـ تني، بسطتني

طويتني، نشرتني

1. أدونيس : الصوفية والسريالية . دار الساقي . لندن . ط1 . 1992 . ص 160 .
2. صلاح فضل : أساليب الشعرية . دار الآداب . بيروت . ط2 . 1999 ص 52.
3. ديوان الحداثة . ص 73.

أخفيتني، أظهرتني

وبحت عن غوامض العبارة »[1]

كلمات مثل القبض والبسط والطي والنشر، الإخفاء والإظهار، مصطلحات صوفية توظف شعريا مما يغيّر ملامحها سياقيا، فأوقفتني من الوقفة، وهي موقف صوفي، يقول ابن عربي « أوقفني من أوقف كل وارث وعارف وأمدّني بالأسرار الإلهية في المشاهد والمواقف»[2]،والحديث عن الوقفة نجده واسعا عند النفّري أيضا، الوقفة هنا موقف وحضرة، أي مواجهة وجدانية تهزّ الشعور مع الحضرة الشعرية، مع اللغة، والشعر:

« مولاي

يا سيدي

وسيد الإشارة

تجل لي لكي أراني

كي أستعيد صورتي أمامي

كي أفتتح ابتدائي واختتامي

على الأمطار والأشعار

والرمز والإشارة »[3]

---

1. مقام البوح ص 7.
2. ابن عربي. رسالة الولاية والنبوّة. مجلة ألف. الجامعة الأمريكية. القاهرة.ع5.ربيع 1985 ص 85.
3. مقام البوح : ص 10 . 11 .

إن التجلي هنا محاولة اختراق، والذهاب إلى ما وراء ما تسمح به الحواس، تجاوز للذات ومحدودية إدراكها للأشياء، والرمز والإشارة والتجلّي، مع القبض والبسط لها دلالات خاصّة، إذ «القبض عبارة عن قبض القلوب في حالة الحجاب، والبسط عبارة عن بسط القلوب في حالة الكشف»[1] ، والقبض مرتبط بالإخفاء، والبسط بالتجلي، والقبض والطي والإخفاء تقابل البسط والنشر والتجلّي، أي منظومة اصطلاحية في عالم الرمز والإشارة « فبعد البسط يؤمر العارف بالسؤال في الحظوظ، فيتسنّى له فعل كل شيء، ويتحرّر من قيود الدنيا، فيستوي عنده الحلال والحرام فيحصل على ما يريد»[2] ، وماذا يريد الشاعر ؟ أن يبدع ؟ !، لقد فعل، فخلق إبداعا شعريا سويّا.

المسحة الصوفية نلمسها عند عبد الرزاق بوكبّة في قصيدة «حالتان لعاشقة واحدة » وعبر العناوين الفرعية للقصيدة، لنجد : مقام الانبعاث، يتلوه « مقام الاحتراق»، ثم « بين المقامين »، إلاّ أن الكثير من المصطلحات الصوفية لا تعدو أن تكون إسقاطات لغوية مفتعلة على حالات وجودية مستعارة لأنها لم توظف عن فهم عميق ومعاناة، وبدون امتداد في فضاء القصيدة وفيضها الشعوري الذي صنعها، يقول:

---

1. رفيق العجم. موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي. مكتبة لبنان. ط1. 1999. ص 143، 144.

2. ابن عربي . الفتوحات المكية . دار صادر . د ت . بيروت . م2 . ص 285.

« طعمك اليوم مختلف
همسك المتدلّي
صهيل ضفائرك الماردة
هل تعدّينني للفناء ؟
لحريق الأصابع في ملكوت الكلام ؟
فأعيدي إذن راحتيك إلى راحتي ...
ونصلّي معا في العراء
نتهجّد فينا
أنا سيد الذكر، أنتِ فتاة المقام
لم تعد قهوتي باردة
كتبي / أحجيات العجائز / أسطورة الخلق
صار بوسعي احتواء المدى
بيد، وبأخرى امتلاك السماء
هل نطير ؟ »[1]

نجد المصطلحات الصوفية حاضرة : « الذكر ــ المقام ــ الخلق ــ الفناء، وعن هذا الأخير يقول القشيري في خاصيته : « وإذا قيل فني عن نفسه وعن الخلق، فنفسه موجودة والخلق موجودون، ولكن

1. القصيدة . ع 01 . 2003 . ص 48 . 49 .

لا علم له بهم ولا به، ولا إحساس ولا خبر، فتكون نفسه موجودة والخلق موجودون، ولكنه غافل عن نفسه وعن الخلق أجمعين غير محس بنفسه وبالخلق»[1]

ليخيل إلينا أن الشاعر اتحد مع العالم، مع العلم أن الشاعر يوظف رمز المرأة للدلالة على الحب الإلهي، وهذا يحيل الصورة الحسّية على «عرفانية صوفية تمزج تيار العاطفة وتيّار العقل وتوحي بالجمال متجلّيا في طابع جلالي وبالجلال ظاهرا في طابع جمالي»[2] لتتداخل منافذ الذات في الإدراك والإحساس والشعور فيتم التخلّص من الحالة الانشطارية (جسد ـ روح) ويتحد جوهرها المزدوج في فناء كامل مع عناصر الكون، هذا إذا كانت المجاهدة صادقة، لكن قد تكون التجربة مجرّد تجلّ لنشوة وجودية خلاصتها امتلاك اللحظة، شبع مادي شبقي، استراحة الغريزة من مهمّة البحث عن الشبع، فيشعر المرء بامتلاك العالم لأنه شبع منه وليس لأنه ذهل عنه، المصطلحات صوفية إلاّ أن الفضاء غير صوفي، ومن هنا يتضح مبدأ الاختلاف « بوصفه أساسا جماليا يأتي كإضافة دلالية وسياقية إلى اللغة بأن يعيد صياغتها بتأليف جديد بعقد القرائن بين ما كان متنافرا ومتضادا ومتباينا من قبل»[3] ومن هنا نجد أن النص السابق

---

1. عبد الكريم القشيري. الرسالة القشيرية. مكتبة لبنان . ط3 . 1987 . ص 185.
2. عاطف جودة نصر . الرمز الشعري عند الصوفية . ط3 . دار الأندلس . بيروت . 1983 . ص 207 .
3. د عبد الله الغذامي: من المشاكلة إلى الاختلاف. مجلة المنهل ع 530 . م 57 . مارس . 1996 . ص 141.

يحاول إيهامنا بإيراد المعنى في سياق صوفي لنكتشف أنه لم يغادر البعد التداولي المعياري الأول، كأنما الكلمات في قصورها عن الإشعاع إلاّ بما يسمح به النسق التركيبي تفضح طموحا غير ناضج للتوظيف الصوفي قصر أن يبلغ هدفه، لأن الشاعر في سعيه لتقمّص الوجدان الصوفي يحاول أن يقبض على الحس الماورائي الذي تمتزج فيه الرؤية القلبية بالمدركات الباطنية لتتحرّك في الذات دوافع الإمساك بلحظات التجلي، يقول نذير بوصبع في قصيدة « صوفي»:

« واثقا مثل نبي
راكضا بدايات الصباح
من مقام الرهب نتلو
سورة النجم .. وآيات الفلاح
وإذا ما شفّك الوجد وحيدا
تُرسل الشدو شجيّا
من دبابات النواح ...
تسكر الأرض، تعرّي صدرها ..
وتناديك، وتذكي جسدا
من كرمة العهد مباح
ودنت في ليلها العادي .. وذابت ..
في نهايات القداح

سافر القلب إليها .. وهفا بين الغوايات مجيئا

ورواح »[1]

إن الخمرة المسكرة، تركب مركبة الشبق، وتخلق ذهولا عن العالم، إذ السّكْر هنا قد خرج من دلالته الحسّية وأصبح يدل على «انتشاء الصوفي بمشاهدة الجمال ومطالعة تجلّيه في الأعيان، إنه دهشة وانبهار وحيرة ووله وهيمان تتخنّس معه قوى العقل بقوّة الحال المسكر» 2 لتختفي الأسئلة ويرتفع المجهول والغامض والمحيّر والمحرّم، وتحل الذات في العالم أو يحل هو بها:

« أذن السر وغنى

في ضفاف الشوق ...

نشوان صداح

وتجلى باهر الأنوار ..، صوفي المقامات

نقي البطاح ...

سبح الله وصلى، حاملا في الروح الزهر

وأسرار الأقاح

تاركا للأرض أوهام صباها ...،

وسرابا من صدى العشق ..، وما ليس

يباح» [2]

1. القصيدة. ع 11 . 2004 . ص 46.
2. عاطف جودة نصر . السابق . ص 136.

إنّ التصوّف رؤيا قبل أن يكون عبارة، والصوفي يوسّع أرجاء نظره في أبعاد الكون، ويتأمّل محتوياته ليستوعبها، ثم يعيد تأثيث الأشياء وتكوينها عبر نظرة كلّية غير قابلة للتجزيء، يصيغ ما حول الذات ويرتق التناقضات بين الداخل والخارج، فتغدو لغته شاملة مستوعبة، قادرة على الوصول إلى البعيد البعيد من المعاني، ووصف المدهش والعجيب، ويستعين الصوفي بلغة الإشارة الحركية، لأنها تتم خارج حدود المادة الدلالية للغة المنطوقة أو المكتوبة، لغة غير مضبوطة لأنها حرة ومنفلتة من كل القيود الاجتماعية، وينقل الشاعر الصوفي هذه الأجواء المستعصية على الإدراك العقلاني كما يفعل عثمان لوصيف:

« أنا قطب الأقطاب

يا مريديّ وحواريّ

يا نداماي وسمّاري

صقعتني الحال

واستبدّت بي المواجيد

أشعلوا مجامر البخور

وشدّوا الحلقات

وانقروا الدفوف

كيما نرقص

لهذه الكاهنة المعبودة

رقصتها المقدّسة»[1]

جاءت لغة الصوفي لتقول مالا يقال، أو ما لا يُفهم بلغة المؤسسة، عبر الجسد:

« منذ بدأ الخليقة

أرقص لك

هذا الرقص الدائري المجنون

مثلما يرقص الدراويش

مثلما ترقص الطيور لأناثها

في مواسم السفاد

مثلما ترقص الحيتان

في شعشعان المحيط

ومثلما يرقص الغيم العاشق

للأرض المترمّضة»[2]

ليصبح الرقص والحركة لغة كونية، إذ في هذا الشعر يتجانس العالم ليحتفي بفيض الرؤيا، لتنفتح ملاذاتها الواسعة كفضاء لاختراق العبارة حدود الرؤية، لكن ما العمل إذا كان«كلّما اتّسعت

1. ولعينيك هذا الفيض. ص 97 . 98 .
2. نفسه. ص 99 .

الرؤية ضاقت العبارة؟!»[1] في تدليل دائم على أزمة اللغة وقدرتها على التعبير عما يخالج النفس الإنسانية بكلّ اتّساعها، يقول فاتح علاق:

«من لي بأرحب من زماني
كي أسمي هذه الأشياء راحلتي
وأكسر اللغة الحبيسة في إطار»[2]

الخيالات والصور والتوظيف المقصود لبعض مكوّنات الذاكرة الشعرية القديمة كالغزل والخمريات ما هي إلاّ أدوات توسيع لضيق العبارة، يقول ابن عربي: «كل إشارة تلوح في الفهم لا تسعها العبارة»[3] فما بالنا إذا كانت التعابير شعرية صوفية، يقول نجار جيلالي:

«ها أنا الآن مشتعل بالصبابة
ومهيّأ كالبرق للإنطلاق
ولأني حيث أمر تحت قباب مدائنها
أتوهّج كالمنارة
ولأني حين أخبر كل الكلمات لأحتويك
تضيق عنك العبارة».[4]

1. عبارة مشهورة للنفري.
2. موسوعة الشعر الجزائري. ص 708.
3. الفتوحات المكية. ج2 ص 504.
4. موسوعة الشعر الجزائري. ص 938.

إضافة إلى بناء المعنى، نجد الشعر الصوفي يكشف ما يحجبه هذا المعنى، ويعرّي الطبقات الحاجبة للنبع .

يقول عثمان لوصيف :

« متلبّسا بالشعر

ألج المستحيل وأهتك الحجب»[1]

ويقول في موضع آخر :

« عانيتُ فعاينت

تشوّقتُ فتشوّفت

ولهتُ فتفقّهت»[2]

إنه الانخراط في كلّية النص وتسريب رؤيته عبر إمكانات الشعر اللانهائية، ومغامرة القبض على المراوغ والمراوح بين الخفاء والتجلّي، وإضاءة المعتم في رؤيتنا للأشياء، إنها تجربة تخاض خارج الزمن، ولا يكون ذلك ممكنا إلاّ بتجاوز الجانب العقائدي في الرؤية الصوفية كما هي، والاحتفاظ فقط بإمكانات العبور التي تتيحها هذه الرؤية، أي تذويب البعد الصوفي في الطاقة الشعرية، ليتم الانتقال من عالم محدود إلى عالم أرحب، من المرئي إلى اللامرئي، ومن الوعي إلى اللاوعي، ومن ما يقال إلى ما لا يقال، ليتم الفناء عبر الحلول، يقول محمد بوطغان:

---

1. كتاب الإشارات . دار هومة. 1999 . ص 17 .
2. السابق . ص 9 .

« عاشقا

كان يرقص في رعشة النّبض

والقلب متسع للرحيل

كان في قمّة الماء

حين اعتراه الحلول

فلم ينتبه للهبوب

لم يكن مثلما

يقتضيه الذهول

له سحر الجهات

العيون / الجنون / الأمام / الوراء

له سر المراحل

لو شاء سار بها للهباء

له وردة من العمر

لوشاء عاصفة الفناء

في البهاء

له رخصته للعبور

وللماء ما لم يصرّح به الأنبياء »[1].

---

1. محمد بوطغان : تهمة الماء . منشورات اتحاد الكتاب . 2003 . ط1 . ص 79.

لكن هل مالا يقال قرين الصمت ؟ لأننا قد نتحرّى الصمت لنعرف سر الكلام، وهل هو نكوص وهروب في الذات من الذات، أم هو رغبة في تأسيس كلام جديد ؟، يقول الشاعر نجاري جيلالي:

« للصمت بلاغة المدية
ولعينيك بهاء الطلعة العذراء
ولي ينابيع العطش
لكأنّ السواقي تنام على جمرة في ديك
فتخرج مبللة بالغواية
وتأتي الطيور
كي تستحم في رحيق مبسمك
فيصعقها مارد من رذاذ !
سيقول دمي المرجع بالهوى
هذا الشعر ليس ماء»[1]

إذا كان الصمت خروجا من حالة الكمون والباطن إلى حالة الظهور والإنعتاق، فإن الكلام الذي يعقبه سيكون صاعقا ومدمّرا كالطعنة الدامية، كأن الصمت والكلام يتداولان علاقة فناء كضمان لحياة جديدة وكلام جديد، باطنه صمت مؤهّل وحده لكشف المحجوب ، يقول محمد بوطغان:

1. موسوعة الشعر الجزائري . ص 933.

« كنت أنوي أغنّي لها

غير أن عناقيدها اشتعلت

فجأة في الكلام

سكتُّ / انتفيت إلى فيضها

علّني أتماهى معي / معها

فأرى بعض ما في قناديلها

من ظلام»[1]

الخطاب الصوفي إذن مؤسس على الصمت وما لا يقال، يقول الحلاج : « المعرفة وراء الوراء »[2] ، ويقول النفري: « أوقفني في المحضر وقال لي الحرف حجاب والحجاب حرف »[3] « وقال لي إنما خاطبت الحرف بلسان الحرف، فلا اللسان شهدني ولا الحرف عرفني»[4] .

لتتحوّل هذه اللغة إلى حفر في الغائب من الوجود، تجاوز للقشور إلى العمق وجزئيات العالم من إنسان وحيوان وجماد ما هي إلاّ حروف يشكّل منها الوجود ألف بائيته .

1. تهمة الماء . ص 91.
2. الطواسين . دار الينابيع . دمشق .ط1 . 1994 . ص 54.
3. عبد الجبار النفري . المواقف والمخاطبات . ص 117.
4. نفسه.

ويتخطّى الحدث الصوفي الزمن وقيوده ويقفز عليها، كما تفعل السريالية لنجد الأشياء كما هي في الواقع، وكأنّها تتخذ أبعادا جديدة وتصير ذات حياة خلاف ما كانت عليه، إذ تتداخل الحواس في إدراكها، يقول عثمان لوصيف:

« من شاهد منكم أجراس النشوة
وهي ترفرف مبتهجة حواليّ »[1]

يتآلف السمع والبصر هنا، ويتبادلان الوظائف، لأن حالة وجدان مسكرة تسيطر على الروح عبر التجلي، لتضحى الكائنات كلّها عاقلة، تخاطَب وتشعر ويسبح الجميع في مطلق جامع، فتفقد الأنا الشعور بذاتها وتنذهل عنها ليكتسب الفناء بالمصطلح الصوفي تمظهرا معيّنا من خلال الشطح والإنخطاف والوجد، يقول عثمان لوصيف:

« أحاول دوما أن أطير إليك
أن أطرق أبوابك المختومة
لكن مزاميري المترمّلة
تشهق كلّها شهقة واحدة
وأهوى أنا مصعوقا
على حرم عتباتك»[2]

1. كتاب الإشارات . ص 6.
2. ولعينيك هذا الفيض . ص 31 .

وهذا الشعور بالإتحاد هو نهاية مجاهدة طويلة الأمد تصل حد السكر « فمن قوي حبّه تسرمد شربه»[1] ، يقول عاشور فني:

« تبحث عن لحظة بدأت، ثم لا تنتهي
لحظة أنت تصنعها مثلما تشتهي
تتطلّع فيها إلى الأبدية
تتجلّى مزيجا من النار والنور والعبقرية
هي الكل في الكل في ومضة قدسية
هي الروح حين تعود لصحوتها
حين يمتلئ الصمت بالضجّة الداخلية»[2]

وقد استخدم المتصوّفة أوصاف الخمر على نطاق واسع كونها تستجيب لحالات الذهول الروحية كحال شارب الخمر، فأصبحت هذه الكلمات بمثابة مصطلحات كالسكر والشرب والذوق والري والصّحو، يقول عثمان لوصيف:

« هذه يد حورية
لألأت في غلائل وردية
أسكرتني رضابا
وقالت أنا لك خذني سلاما

1. القشيري . الرسالة . ج1 . ص 239 .
2. زهرة الدنيا . ص 24 .

و ها جسدي جدول عسلي
تهجّد به واستحم !»[1]

ويصل الصوفي في خاتمة مجاهدته إلى حضرة الحق، وموعد اللقاء هذا هو رمز الحضرة والمثول أمام المحبوب، إنه العشق في أعلى مقاماته يبث شعرا عند عثمان لوصيف:

« فيوضات ... فيوضات
طوال النهارات الخريفية
أتملّى
بحار الضوء
في عينيك اللامتناهيتين
طوال النهارات
أغتسل بالحباب اللبني
لهذا الوجد الساطع

* * *

على الأثباج المترامية
من وراء السعف السكران
لأهدابك الأليفة
تتراقص عرائس النور

1. قالت الوردة . مطبعة هومة . الجزائر . 2000 . ط1 . ص 18 . 19.

في حلقات دائرية
أو سلاسل متقاطعة
ملوّحات
بمناديلهن العبقة
مازجات
في تراتيلهنّ الصوفية
هباءات النثيث الماسي المتناثر
برذاذ القرنفل الذي يبرعم
على ثغورهن

* * *

جارح هذا النور الباهر
وجارحة نظراتك الساهمة»[1]

لقد تلبّست الشاعر حالة وجد ونشوة روحية توهّم معها أنه قد وصل إلى الحضرة صوفيا والحقيقة شعريا، فهل يهتدي إلى سرها ؟! «والسر لطيفة في القلب كالروح في البدن وهو محل المشاهدة، وقد يكون السر نورا يهدي السالك في الطريق نحو الذات، والذات العلية هي عينها النور، هي السر»[2] ، ويمكن للصوفي ــ بالمحبة

---

1. ولعينيك هذا الفيض : ص 101 . 102 . 103.
2. الشعر والتصوّف. د ابراهيم منصور. دار الأمين. مصر. 1999 .ط1 ص 125 .

والمعرفة الوصول إليه، إذ حينما يقترب العاشق من الحضرة قربا شديدا ينكشف الحجاب وتلفّه أنوار السر، أما الشاعر فلن يمسك به إذ لا تتعدى حالته حالة التقمّص الوجداني للمعرفة الصوفية، يقول قدور رحماني:

« صبح التجلّي داخـلي مـتفتح كالأفـق يـرقـب وردة الميـلاد
لما اقتربت أزاح قربي قامـتـي ثم احترقـنا في شـذى الميـعاد
ناولـتـني أصـداح بر عـائم كالمنتـهى في حـيرة الأبـعاد
ناولتني المجهول صـحوا ممطرا طرزت مـن تقبيله أبـرادي»[3]

وقد يكون السر عند الشاعر هو الوصول إلى الحقيقة أو ما يحسبها كذلك، لكن بطريقة فنية جمالية، وهدفه إعلانها للناس، وذلك تعمّقا للوجود وامتلاكا للمطلق صفاءا ونورا وسكينة، بينما يرى الصوفي أن الوصول إلى الحضرة سر يجب إخفاؤه كونه خاتمة مجاهدة مضنية يؤطرها علم باطني موهوب غايته التوحّد مع الجمال الخالص عبر المطلق.

التأثر بالتصوّف في الشعر الجزائري المعاصر له ما يبرره كمحاولة لتجاوز الواقع المعقلن الجامد إلى عالم أكثر حرية في استبطان الذات لأن الحدث الصوفي يبيح تخطّي الزمن وقيوده، إضافة إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية والحضارية المتردّية إذ «كانت الاستعانة

1. قراءة في عينيك . مطبعة هومة . ط1 . ص 62. 63.

بالتصوّف رد فعل وحيد وضروري لتجاوز العجز والإمساك بالذات الهاربة، وعندما نكون غير قادرين على الإمساك بهذه الذات مباشرة نلجأ إلى الماضي لنضمن هويّتنا »[1]

كما أن الصوفية حلّت إشكالية الموت إذ أصبحت تعني الإتحاد بالمطلق وغيّبت المفهوم الوجودي المخيف لها باعتبارها عدما، وكل هذا في توجّه عام يتمثّل في محاولة الوصول إلى وجود مغاير للواقع المتحدّي له بكل صورة من صوره، رحلة بحث عن حلم متفاوت الأبعاد يتّسع لكل معاني الصّعود والاكتشاف والانطلاق والعبور والتجاوز والمعجزة ... .

1 . د آمنة بلعلى: تجلّيات مشروع البحث والانكسار. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1995 . ص 108.

العنونة

إنّ قراءة المفاتيح أهم عمل يمر به القارئ المبدع للولوج إلى معنى النص، والعنوان بمفهوم جيرار جينات عتبة من عتبات النص ومن أهم مفاتيحه، إذ هو أولى الإشارات التي تصل القارئ قبل النص الثاني، ويكتسي العنوان مظاهر عدة أبرزها وأكثرها تقليدية العنوان الواضح الذي يعكس فحوى القصيدة، وهو أقرب إلى الفكرة العامة المتعارف عليها، ويمكن اعتبار العنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية، تمارس على المتلقّي تأثيرها، فهو الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما ويساعد على كشف طبيعة النص، كما يساهم في فك رموزه، بمعنى أنه يقوم بتبئير الانتباه وتوجيه القارئ، إنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، تعرّف به وتقدّمه، إنه التأسيس الأول لانطلاق النص، لذلك تقوم بينهما علاقة انعكاسية، حيث يختزل الثاني في الأول بناءا ودلالة.

إلا أن الشعر الحداثي ليس بهذه السهولة الساذجة، فقد يحاول إخفاء مفاتيحه ويترك النص بكرا مما يحتم الدخول إلى غابة النص والتوغّل في نسيج اللغة بحثا في المخابئ والعتمات عن المفاتيح السرية للقصيدة، وقد تكون المفاتيح في العنوان أو في غيره، وتتراوح وظائف العنوان وفق قصد المؤلّف ورؤيته والحمولة الجمالية التي بحوزته إضافة إلى مدى امتلاكه لأدواته الحداثية.

إن العنوان إذا صيغ كمجرّد مقدّمة دالة وغاب عنه عنصر المراوغة والتكثيف الدلالي لا يتعدّى كونه بنية سطحية ويبقى في حدود التسمية، أما إذا كانت وظيفته تأثيرية، فإنه يصاغ ليغري ويجذب ويؤثر عن طريق الانزياح مما يجانسه مع النص الثاني في شاعرية التعبير والتركيز الدلالي، لأنه يمتلك قدرة إيحائية وإحالية، أي بنية عميقة بمختلف الدرجات والأصناف، والعنوان المفتوح لا ريب أنه من هذا النوع الأخير، لذلك تصبح الاستعانة بعلم العنونة ـ كمنظومة إجرائية ـ ضرورية للارتقاء بدراسة الخطاب الشعري، وكشف تشكيلاته ومضامينه الموغلة في العمق.

لنجرّب إذن القراءة من خلال العنوان في ديوان « مقام البوح» لعبد الله العشي الذي نعتقد أنه «واحد من الذين يبدعون الشعر بوعي نقدي متبصّر بجماليات الحداثة الشعرية التي تتطلّب ثقافة تراثية عميقة ومعرفة بإنجازات النظريات الأدبية الحديثة مما يؤهّل تجربته الشعرية لأن تكون ذات رؤية عميقة»[1] ، ونبدأ بالتركيز على العناوين الفرعية مع استعراض أبيات من المتن التابع لها لنضيء معانيها ونكشف أبعادها، لكن بالتوازي مع هذا العرض سنقوم باستعراض رحلة مفارقة على مستوى الشكل وذلك بتتبّع معاني ديوان خال من العناوين « ولعينيك هذا الفيض» لشاعر آخر هو

1. د أحمد يوسف . يتم النص . ص 250 .

عثمان لوصيف،الذي يمر بنفس مخاض التجربة، حاملا نفس الفضاء الشعري،، بغية المقارنة بين الديوانين، خاصة أن كليهما يتقاطع مع الأجواء الصوفية، حيث قام الأخير بتقسيم ديوانه إلى ثلاثين مقطوعة مرقّمة، بتدفّق غير منقطع . في رفض للعنونة بجميع وظائفها، لكن حذف العنوان ألا يعتبر وسيلة لتشويق القارئ للدخول إلى عالم النص لاكتشاف مكنوناته ؟!، ليلعب تغييب العنوان إحدى وظائف وجوده، وهي الإغراء ومخاطبة قوى الفضول لدى المتلقّي، إذ أن الفيض هنا تدفق للمعاني، لكن بمفهوم عرفاني لا عقلاني، أقرب إلى الإلهام، واقتراب من منبع . ليستحيل الديوان إلى القصيدة الرحلة ذات المحطات، تتواصل بدايته بنهايته ، و لعل الاشتقاق اللغوي لكلمة «فيض» لها مدلولات تبرر التسمية فنقول « فاض صدره بسرّه إذا امتلأ وباح به ولم يطق كتمانه»[1] وبوح لوصيف شعر، وهذا يقرّبه من تجربة «مقام البوح» الشعرية كما سيأتي، لأن الشاعر لا يستطيع الكتمان، بل إن وظيفته الوصول إلى الناس وإطلاعهم على جميل المعاني « وفاض الحديث والخبر واستفاض : ذاع وانتشر، وحديث مستفيض : ذائع»[2] هذه المعاني المتدفّقة بكثافة مثل السيل لا يمكن لجمها أو تأطيرها بعناوين فرعية وقد قيل « فاض الماء أي كثر حتى سال على ضفّة الوادي، وفاضت عينه فيضا إذا سالت، وفاض الماء والمطر والخير إن كثر، وفاض

1. ابن منظور لسان العرب دار صادر للطباعة والنشر مجلّد7 ص 210 .

2. نفسه.

تدفّق، والفيض : النهر، ونهر فيّاض كثير الماء، وأفاض بالشيء : دفع به ورمى»[1] وقد دفع الشاعر معانيه بين الناس ورماها بينهم، كما أن شكل الصياغة للعنوان كان وكأنّه إهداء لمخاطبة أنثى هي الحبيبة المرأة لنكتشف أنها القصيدة، وما الفيض إن لم يكن مجموعة القصائد المشكّلة للديوان ؟ !، فهو يهدي القصائد للقصيدة التي منحته هوية وشهرة، بل وأكسبته حيوات في حياة بتعبير العشي، اعترافا بفضل الشعر على الشاعر.

وكلمة فيض ما برح الشاعر يؤكّدها، فقد بثّها في ثنايا الديوان كعلامات الطريق:

« تغرق عيناك ... في لج الفيض»[2]

« ثم تندلق في فيضك الضميخ »[3]

«ولك مني مجد الحدوس ... وسلام الفيوضات »[4]

« فيوضات .. فيوضات

طوال النهارات .. أغرف من فيوضاتك الربّانية» [5]

« فينهمر الضوء مدرارا .. فيوضات ... فيوضات»[6]

1. نفسه.
2. ولعينيك هذا الفيض. ص 14 . ص 41 . ص 80 . ص101 . ص 104 . على التوالي.
3. نفسه.
4. نفسه.
5. نفسه.
6. نفسه.

أما « مقام البوح» فإنّ الصّبغة الصوفية المستمد منه العنوان ظاهرة للعيان «فمقام هو الذي يقوم به العبد في الأوقات مثل : مقام الصابرين والمتوكّلين، وهو مقام العبد بظاهره وباطنه في هذه المعاملات والمجاهدات والإرادات، فمتى أقام العبد في شيء منه على التمام، فهو مقامه حتى ينتقل منها إلى مقام آخر»[1]

والبوح عادة ما يرد بعد كتمان لكونه سرا لا نريد أن يطلع عليه من لا نثق به، وبالتالي يعكس وضعية متأزمة تنفرج بالقول والتصريح والتنفيس عن الذات، لكن بوح الشاعر لا بد أن يكون إبداعا وفنا راقيا، خاصة أن صاحب المقام هو « من رأيته ارتقى في التخلّق عن خلق العوام»[2] وإنما يرتقي الشاعر بقول الشعر، كلمات متفرّدة يعيد بها خلق العالم .

وننتقل من العنوان الرئيسي الذي احتلّ وظيفة بانية في اشتغال الفضاء التدويني إلى العناوين الفرعية لعلّها تسعفنا في رسم اللوحة الكلية عبر جزئيات متناثرة في ثنايا النص من بداية الديوان إلى نهايته إذ « انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص، ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية»[3]

1. د رفيق العجم . موسوعة مصطلحات التصوّف . ص 917.
2. نفسه. ص 920 .
3. د عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة. المركز الثقافي العربي. ط1 .المغرب. 1999 .ص 92.

وإذا كان الديوان كلّه بوح فلابد من بداية تتجسّد في «أوّل البوح» حينما يبدأ الشاعر في بث هواجسه عبر إدخالنا إلى مداه النفسي العجيب وإطلاعنا على رؤاه:

« أرى ما أرى
لست أقوى على وصفه :
امرأة من سراب
ترش العطور على سنواتي
وتملأ بالوهج الخصب ...
حقل العبارة في كلماتي .. وتثير الفتى
كي يطول الطريق .
حين يومض ذاك البريق
وتملأني امرأة
قدمت من وراء الغمام
تحط على كتفي رأسها
وأحط على رأسها وجعي
وننام »[1]

والمرأة هنا تجسيد حسّي لما وراءها وإذا كان الصوفي يتخذ المرأة رمزا للتطلّع إلى محبّة الذات الإلهية، فإننا نعتقد أن الشاعر هو الذي

1. البوح . ص 21 . 22 . 23 . 24 . على التوالي .

يتكلّم، وامرأة السراب هذه ليست سوى القصيدة التي تلعب نفس الوظيفة الخالدة التي تقوم بها المرأة ولكن هذا التوجّه القرائي مجرّد تأويل لأن القول الشعري هنا متلبّس بالرؤية الصوفية ويعبّر من خلالها ، لكن لنغلّب بعض مؤشّرات الخطاب لنقول أنها امرأة، هذا رغم تعدد صورها بتتالي عناوين الديوان كما نجد في « تجاوب » حيث تضحى امرأة فاتنة تملأ الذات وتخضر الدنيا بوجودها، قدمت من وراء الغمام من ثبج المياه وحوّلت الحياة إلى بهجة دائمة، يبثّها الشاعر شجوه وينام لأنه قال وتخلّص، كل ذلك في توازي دائم مع الصوفي في البحث عن المطلق والكمال في هذا العالم الناقص، يقول:

« حين يومض في الروح ذاك البريق
يترجّل قلبي عن صهوة العمر ...
كي يستريح بظلّك ...
من صهد السنوات
ويفتح باب العروج إلى قبة
في الفضاء السحيق»[2]

وكأن عمر الشاعر صحراء، لا يستريح إلاّ بعد قول الشعر، إنه واحته وظلّه، لتضحى القصيدة ـ ذات حضور لافت في حياة

---

1. في هذا الفصل استفدنا كثيرا من فصل « استراتيجية العنونة »د شادية شقروش في كتابها الموسوم « سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي». عالم الكتب . أربد . الأردن 2009 .

الشاعر تهوّن عليه صهد السنوات، ومخاطبة القصيدة عبر امرأة نجدها كذلك عند عثمان لوصيف، يقول:

« أنتِ الآن
حبلى بالمعجزات
ممتلئة أمجادا وأساطير
عيناك سماوات قزحية
فيهما تعترش الأغاني
وتتفتّق الغوايات
يداك ...
حنان الطبيعة في أوج صبوتها
وأنت سهرانة بجانبي
متورّدة
فوّاحة
لألاءة
تطرّزك البراعم» [1]

كل هذا يبرّر افتتان الشاعرين باللغة، ظهر ذلك جليا في « أجراس الكلام » عند العشي، وهو عنوان يوظف المصطلح الصوفي«العبد

1. ولعينيك هذا الفيض. ص 20 . 21 .

الإلهي إذا أخذ بتحقق بالحقيقة القادرية برزت له في مبادئها صلصلة الجرس، فيجد أمرا يقهره بطريق القوّة العظموتية فيسمع لذلك أطيطا من تصادم الحقائق بعضا على بعض كأنّها صلصلة الأجراس من الخارج، وهذا مشهد منع القلوب من الجراءة على الدخول في الحضرة العظموتية لقوّة قهره للواصل إليها، فهي الحجاب الأعظم الذي حال بين المرتبة الإلهية وبين قلوب عبّاده، فلا سبيل إلى انكشاف المرتبة الإلهية إلاّ بعد سماع صلصلة الجرس»[2] ، يقول لوصيف:

«متلفّعة بوشاح من بخور
كنت تلامسين الخيط الرفيع
للبرق المنزلق
في ثنايا الديجور
وتُحصين جهشات الأجراس» [3]

إنها فلتات المعاني التي ترد الشاعر زخّات بروق، لكنّه يعجز عن الوصول إلى الحقيقة، إلى المطلق، وقد وصل إلى الحجاب المانع ولكنّه لا يتجاوزه، ولو فعل لكان قد تعدّى بشريته ومحدوديّتها، يقول:

« أعدو إليك على إيقاع الأجراس
أعدو ولا أصل !

1. د رفيق العجم . موسوعة مصطلحات التصوّف . ص 549 . 550.
2. ولعينيك ... . ص 93 . 94 .

على أيّ سُدة من الشفق

تجلسين

وإلى أيّ مدى تحدّقين »[1]

يخاطب امرأة شعريا، والذات الإلهية صوفيا، في بحث أزلي نحو التكامل ليكتفي بعد العجز عن الوصول بالتساؤل.

أما التوحّد المنشود مع المرأة عند العشي، فإنّه يُخَلّف نشوة واكتفاءا بالذات عن العالم لنكتشف أنها دائما القصيدة إذ يقول:

« يأتيني صوتك يامولاتي ..

رقراقا من نبع الغابات

يحملني فوق الأكوان

وينشرني في كل فلاة

يمسح حزني

ويمد حياتي بحياة ...

وحين تلبّسني وتملّكني

تلت أحدّثه

لكنّي يا عجبا ...

ها أنا ذا أتحدّثه »[2]

1. مقام البوح ص 29 .
2. مقام البوح . ص 31 . 32 .

وهنا نكون بإزاء تصريح لا تلميح، ودليل على إصابة التأويل عندما تحوّل الشاعر من مخاطبة القصيدة إلى مخاطبة الشعر في استعادة للوعي بدوره في تخليد اسم مبدعه، يقول:

«هل أحلم أن تتوحّد ذاتك. . .

في ذاتي

لتضيف إلى عمري . .

أعمار»[1]

إذ أن « فكرة القصيدة هي فكرة الصراع الأبدي بين الفنان ــ وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع ــ وبين الموت والزمن الذي يعفي كل أثر، إنها الحرب ضد النسيان وسعي دؤوب نحو الخلود، حتى ولو كانت النهاية البديهية هي اضمحلال الجسد، وهذا الصراع الذي ينتهي بموت الفنان الفاجع، إلاّ أن موته لا يعني أن دوره قد انتهى مدى التاريخ، ولكن الموت يعني الولادة الحقيقية مدى التاريخ »[2].

ها هي القصيدة قد جاءت ! وماذا بعد ؟ !

العنوان التالي يجيبنا :« احتفال الأبجدية »، لتعكس الأحرف فرحة الشاعر بولادة القصيدة كائنا سويا جميلا، وتقيم اللغة احتفالاتها بتعطّر الألف، وتطير الهاء فراشة، وتسرّح الميم شعرها،

1. مقام البوح . ص 35 .
2. ديوان البياتي . تجربتي الشعرية . مج2 . دار الآداب . بيروت . ط1 . 1968 .

حيث تحيا اللغة في قلب الشاعر وتتأنسن، فهي عالمه وأداة عمله المشكّلة لماهية إبداعه وخَلْقِه.

عنوان «حرائق الفتون» رفقة عناوين أخرى يعتمد الإضافة في التعريف، والتعريف بالإضافة في اللغة خاص بإنتاج دلالة أكثر وأكثف خاصّة حين يبدو المضاف إليه محل مجاوزة ليفجّر التركيب دلاليا عوض الاكتفاء بتحديده، وهذا العنوان يحي الجدل حول وظيفة الشعر، حيث تصبح وظيفة تطهيرية بالإعتراف وإفراغ العقد والمكبوتات من خلال القصيدة، أي يبرّد ذاته بقذف حرائقه خارجها عبر تعبير فنّي مخلّص، وهي حالة اشترك معه فيها عثمان لوصيف حين يقول:

« أغمض عينيّ من رهبة
أسبّح بحمدك، وأتضرّع
إلى عينيك اللامتناهيتين
يا صورة الله
في بهو المرآة
ويا راهبة المعاني
من كل نار
وعلى كل قافية ضامرة
يتوافد الحجيج أفواجا .. أفواجا »[1]

1. ولعينيك هذا الفيض. ص 34 . 35 .

يقول جلال الدين الرومي : «إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي نار وليس هواء، وكل من ليس له هذه النار فليمُت»[1] ، وهذا ما وعاه عبد الله العشي إذ يقول:

« مدّي نشيدك حول صمتي . . .
كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد
وارتعاش الواحد المفتون . . .
احبيبتي اقتربي
حطي خيامك في دمي
وتعهّدي الطفل الوليد
بالنغنغات وبالحنين.[2]

وتقبل القصيدة بعد مخاض لتعمّ الفرحة بمقدمها، فرحة تتجدد بعد كل نص، وما الفرق بينه وبين ميلاد طفل حقيقي، أليست فرادة اللحظة وخصوصيّتها ؟! أو هو الحنين إلى لحظة النور الأولى وزمن الطفولة البريء،الذي يمنح القدرة على الحلم بكل مستحيل حتى ولو كان الصعود إلى القمر، لكن عند العشي نزل هو إليه في عنوان « قمر تساقط في يدي» وكلمة قمر وردت نكرة، و النكرات ـ تقدم عالما ناقصا مجهول الهوية ويترك للسياق مهمّة تحديد هذه الهوية

1. مجلّة فصول . ع4 . 1981 . ص 53 . مقال لمصطفى هدارة .
2. مقام البوح . ص 44 . 45 .

ليشترك القارئ في إكماله عبر التأويل، إذ أن دلالة سقوط القمر في يد الشاعر تعني ورود الجمال إليه والمبتغى والمُراد والمنشود ، والشاعر ينشد الشعر أوّلا وأخيرا:

« مرّي على جسدي ليتّسع الأمد
مرّي على روحي ليحترق الجسد ..
مرّي على جفني
كي أحلم
مرّي على قلبي
ليحتفل البلد
هنا عناق العاشقين . . .
مرّي على قلبي ليكتمل العدد
مرّي عليّ لنتحد
مرّي . . .
ليحملني رذاذك خارج الأكوان
وأغيب في أبهى بساتينك »[1]

وهذه الدعوة إلى الإتحاد هي تجسيد للعلاقة الخالدة بين الرجل والمرأة، بين الشاعر وجمالية الكلمة، وبينهما قصّة عشق قديمة وفي كل اللغات ، وهذا العشق مادّته الكلمات، لا يتوقّف ولا يعرف الصمت أو النسيان ، ظهر ذلك في عنوان « لا تصمتي»:

1. مقام البوح . ص 53.

« أنا لم أكن
إلاّ لأنك أنتِ كنتِ ستولدين
غزالة بريّة
من رحم أندلس وشام »[1]

وهي القصيدة بأصلها الممتد في تاريخ الشعر العربي عبر ذاكرة تراثية هضمتها العبقرية الشعرية لتنتج فنا سحريا سائغا للعقول والقلوب، لتحل « البهجة » على مبدعها، وهو السياق الذي يكسب العنوان شرعية مقدمه:

« نهر من البهجة
ينثال من روحي
يا ليت لي حجة
ألقاك في صبحي
يا ليت لي .. يا ليت
يا ليت لي ثغرك
طيرا على شفتي
يمتلحُ من صدرك
يسقي ظما لغتي
يا ليت لي يا ليت »

1. السابق . ص 54.
2. مقام البوح . ص 65 .

في المقطع الأخير يشكو الشاعر جدب اللغة، إنها القريحة التي تعطي ويخشى صاحبها النضوب، ولا يُعرف إن كان هذا الخوف مبرر أم مبالغ فيه،لكن الخشية من الفشل تبقى هاجس كل شاعر « ذلك أن الفشل يظل طيلة مراحل تأسيس الحدث الشعري يقتفي أثره ويتربّص به ليبيده لأن الحدث الشعري لا يخلق لغة من الهباء، بل يستدعي لغة التخاطب ذاتها، فيمسح الصدأ عن الكلام، ويفجّر فيه ماءا آخر يتوغّل فيما خفي من اللغة ويستحضر ما غاب عنها ... وهو أمر في غاية الصعوبة ... إذ من المحتمل أن يتسرّب الموروث الشعري العالق بذهن الشاعر إلى صوته، فيفقد ملامحه، فيصبح صوته في تلاوين صوت غيره من الشعراء»[1] ، ولذلك يبقى الهاجس الأساس عند الشاعر هو تواصل العطاء لأنه إذا فقده فقد ماهيّته في الوجود:

« تسألني أميرتي
إن قلت فيها اليوم شعرا ..
وهل لففت صدرها باللوز
أو فرشت خطوها زهرا
حين أكون يا أميرتي ..
في نشوة العشق ..
تعزلني الحالة عن ذاتي ...
تُبحر بي إلى غيبوبة الذهول

1. د محمد لطفي اليوسفي . لحظة المكاشفة الشعرية . ص 287 ، 288 .

يضيع ما قبلي وما بعدي
وتدخل الفصول في الفصول
حين أكون يا أميرتي ..
في قمّة العشق ..
أضيّع العبارة ...
والنحو والعروض والمجاز والفصاحة
كأنما تيبّست على شفاهي ...
حدائق الرموز والإشارة
أسأل نفسي :
أبعد هذه القصيدة القصيدة
متّسع لأحرفي اليوابس القعيدة ... .
أنتِ القصيدة
وأنتِ المجد
أنتِ الخصب والنضارة
وأنت الشعر والفنون والحضارة
وكل ما يقال من كلام
بعدك يا حبيبتي
هواجس ميّتة شريدة »[1]

1. مقام البوح : ص 66 ـ 70.

صنعت القصيدة تميّز قائلها، وأكسبته كينونة شاعر، ومنحته المجد والشهرة والخلود وهو اعتراف بالجميل اتّجاه اللغة والكلمات والفن الذي يؤطّرهما، لتبادله القصيدة عطاءا وتعلّقا، وتمنحه « نشيد الوله » ، إلاّ أن ما خشيه الشاعر حدث، فقد انقطع عنه إلهام الشعر، أو جافاه :

« آه .. يا مرّ الغياب
كيف صيّرت اخضرار الروح
عمرا يابسا »[1]

ولكن الشعر لا يلبث أن يعود :

« ويعود الصّحو والمحو
يعود الكشف والإخفاء
وتدور الأرض من حولي» [2]

وكذلك عثمان لوصيف يلبس حالة الفرح العارم حين تقبل عليه القصيدة:

« ها .. أنت قادمة
في هودج من الأنوار
وعليك ظلل من الغمائم ..

1. السابق. ص 84 .
2. مقام البوح. ص 89 .

أنا أرقب التماعات البروق
أبني لك سُدّة من هزيج
أرضّعها بالصلوات
أرشقها بالصبوات
ثم أفرط قرنفلتي
للريح القادمة من مغانيك
أرفع نایاتي إلى طلعتك السنية
وأعزف تعاويذي»[1]

لكن هذا الإقبال يأتي بعد مخاض عسير، فالقصيدة تتمنّع كامرأة جميلة لا تمنح نفسها بسهولة:

« نسجتُ في خلدي ألف حيلة وحيلة
لأستفزّ هذه الإلهة الصموت الجليلة
علّها تشفي غليلي
بيد أنها بقيتْ
طول المساء المطير
تحدّق في بعينين شبقيتين
ولم تنبس ببنت شفة ! »[1]

1. ولعينيك هذا الفيض : ص 39 .
2. ولعينيك . . . ص 66 .

وهذه الحالة تلبّست كل من كابد همّ الخلق والإبداع « فيصبح الشعر كالحلم تماما ينهل من الماء وراء المستتر في الفضاءات المعتمة من الكون وما ترسّب منها في الأغوار البعيدة من الذات البشرية، ههنا تتحوّل عذابات الكتابة ووجعها وضناها إلى لذة عارمة تدهم الشاعر، إنه يقف على مشارف دروب الخلاص وتطالعه تخومها»[1] وهذه اللذة هي التي جعلت الأرض تدور من حول عبد الله العشي، إلاّ أن هذا لا يعني أن الشعر عنده انفعال ظرفي، وهيجان فني غير مضبوط، بل إن الديوان مخطط له بشكل عقلاني محكم، إذ أن «هذا النوع من النصوص يُدرك عن طريق الانفعال العقلي، مع أن وظيفة العقل عكس الانفعال، فالتفاعل يُدرك بالخلط بين الوظائف العضوية للإنسان، فالشعر الحداثي يقوم على تراسل الوظائف كما قامت الرّمزية على تراسل الحواس»[2] ، وعندما ننطلق في معاينة الديوان نجده في كلّيته يمتدّ ويتطوّر من أول البوح إلى آخر البوح تطوّرا دراميا بصبغة حكائية، لتشترك طرائق تعبير ــ من خلال كل هذه الشعرية ــ تنتمي إلى أجناس أدبية متنوّعة، لتتحاور وتتجانس فيما بينها وتصنع لنا من خلال مونولوج درامي لوحات لغوية تتجاوز البعد الفردي للضمائر لتكون ناطقة بكلّية الذات الشاعرة وتقترب بذلك من موضوعية البناء، « لتصبح الكتابة نتيجة قدرتها الفائقة على انتشال اللغة والوجود والإنسان وقدتها الماثلة في دحر العدم أعظم فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، لحظة إدراكه أن

1. د محمد لطفي اليوسفي . لحظة المكاشفة الشعرية . ص 278.
2. د عبد الله الغذامي : تشريح النص . ص 37.

الفوضى أشد تأصلا في الحياة من النظام، وأيقن أنه لا وراء هناك ولا أمام، ... من هذا الوجع العاتي طلعت الكتابة الشعرية ولم تأت كتسلية بل كإعادة إبداع للذات في وجه الفجيعة»[1].

وبالتالي يُثمَّن قول الشاعر لكونه ينطق بمعاناة الإنسان وأعماقه وبما يكنّه من أسرار، هاهو يقول تحت عنوان « السر»:

« ما الذي يحدث في أرضي الجديبة ؟
مدني حلم وأخباري عجيبة
يا إلهي . .
مد لي عونك حتى
أحمل السر . . . إلى أرضي الغريبة
يا إلهي . . .
أنت أوقدت بطِيني
سرج النور فساعد
عبدك الطيني كي يعلو . .
إلى سر الحبيبة»[1]

والحبيبة هي الحقيقة المطلقة أو أداة الوصول إليها، أي القصيدة، لكن الشعر يفصح عن معاني لا عن أسرار، وسر الشاعر أليس هو المعنى ؟! فما فحوى هذا المعنى، إنه:

1. لحظة المكاشفة الشعرية . ص 283 . 284 .
2. مقام البوح . ص 100.

« فيض مطلق

ليس تحويه اللغة

أفق .. تنكسّر الألفاظ في عتباته

إن رأت أن تبلغه» [2]

وبالتالي يجعل الشاعر معانيه « قضية قرائية، لأن النص يحمل إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي وإلى دلالات شمولية كلّية، وهذه لا يمكن تحققها إلاّ بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النص، وذلك بعد أن أصبح النص نظاما من الإشارات الحرّة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوّع»[2].

وعنوان « لن أسمّيه» تأكيد على نية عدم البوح وما على القارئ سوى التخمين والافتراض ليصبح التأويل مجرّد احتمال، إلاّ أن العنوان الأخير « مديح الاسم» يجعل المعنى سرا أبديا لن يطلع عليه أحد، يقول:

« سأسمّيه ... ولكن ..

سوف لن يسمعه ...

أحد مني سواك

فاسمعيه:

1. مقام البوح ص 105 . 106.
2. د الغامدي . تشريح النص . ص 37.

.. .. ..)

.. .. ..

.. ..)[1]

وهكذا تتوحّد تجربتا الشاعر والصوفي في رحلة استبطان الذات إلى النهاية لأن كليهما يمتنع عن البوح كما نجد في الآثار الصوفية «أول منة من الله للمريد أن يحادثه ليعرفه ويتعرّف عليه، فإذا عرفه العارف وأخلص له .... فإذا ائتمنه كشف له عن خزانة أسراره ... فهو الخليل، والخلة فرع من فروع المحبة، وليس بعد مقام الخلة إلاّ مقام المحبة، وفي مقام المحبّة ينتقل العابد من موقف الإطلاع إلى موقف القطع إلى موقف السكون ».[2]

إنه الوصول وبلوغ الغاية في الوقوف بين يدي الحضرة، هذا عند الصوفي، إلاّ أن حضرة الشعراء هي القصيدة وتجسيدها للمعاني لتعم هالاتها الأرجاء، يقول لوصيف:

« فصرخت : وجدتك ! وجدتك !

ثم انغمست في زمزمك الطهور

وأصعد إليك

أمشي على مدارج الأنوار

1. مقام البوح . ص 123.
2. مصطفى محمود . رأيت الله . ص 129 .

حتى ألقاك

غارقة في البهرج الباهر

لطلعتك البهية »[1]

وهكذا تنتهي الرّحلتان إلى نهاية واحدة في تماس مع التجربة الصوفية إلى حدّ بعيد.

1. ولعينيك هذا الفيض. ص 69.

حدود الانفتاح

يبرز النص أحيانا في ثوب شفّاف يبوح بالمعنى دون أدنى جهد وكد للذهن، وقد يُقدم في تعابير غامضة ومبهمة تحتاج إلى إعمال الفكر لتُفهم وتؤوّل، وقد يصاغ في تمثيل تُدرك معانيه الحَرْفية ولكنّها لا تكون كافية لإدراك المغزى.

إن الغموض سمة مطلوبة لكون الشعر يتطلّب الرؤيا وانفتاح على إشعاع المطلق، ليتم التفاعل عقلا وعاطفة، وقد لازم الغموض شعر الحداثة لأنه يوظف لغة خيالية بديلة للغة العقل والمنطق والسهولة، وهذا ما أدركه بودلير في قوله : « شيئان يتطلّبهما الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف، ومقدار من الغموض يشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة، والشعر الزائف هو الذي يتضمّن إفراطا في التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحوّل الشعر إلى نثر»[1] ، والذي منح الغموض شرعية وجوده هو تمرّد النص على المعايير الكلاسيكية للغة، وتحرر الإبداع من مجموعة القيم النقدية التي كانت تؤطّره، ليضحى التكهّن بالمعنى هو قدر القارئ في تأويله، وأصبح من مرادفات الشعرية الاتشاح بغلالة من الغموض، بينما بقي الوضوح من نصيب النثرية، علما أن الإبهام غير الغموض، فإذا كان هذا الأخير ظاهرة فنّية، يمكن اعتبار الأوّل عجزا فادحا عن التوصيل، وبابا موصدا في وجه أية محاولة للتعرّف على المعنى أو بعض ظلاله .

---

1 . تسعديت آيت حمودي . أثر الرمزية الغربية .. ط1 . دار الحداثة . بيروت . 1986 .

الإبهام متعلّق ببنية الجمل وتركيبها النحوي، إذا فُهمت وظيفة الكلمات النحوية اتّضح المعنى، وبالتالي يرتبط الإبهام بالبنى السطحية بينما يتعلق الغموض بالبنى العميقة، يقول عبد الرزاق بوكبة:

« يدي وهي ترقص في
أعين العائدات من العين / عيني
التشهّد / كل الذي ورث القلب
من فرحة العاشقين / التشكّل في
النجمة الراعبة
سهري / شبق الغمزات / دمي
دمعتي / سورة الفتح / تفاحة البدء
ماء التجلي / تعاويذ بوذا / مزامير لوركا
صهيل الحسين»[1]

تتقاسم القصيدة كلمات لا رابط بينها، وتفصل بينها خطوط دالّة على انفصام عرى الترابط، فالسياق هنا غائب تماما، والمفردات حرّة في إقامة علاقاتها إذ أن حرمان التشكيل اللغوي من السياق يحرر قدرة المفردات والجمل من أسر مواضعاتها، فهي هنا جمل إشارية حرّة المعنى، مجرّد احتمال من احتمالات عدّة باعتباره إمكانية قرائية، مما يجعل هذا المعنى في حالة توتر بين الإثبات والنفي، والعالم الشعري في عمومه غائم القسمات يتناول القارئ معانيه برؤية شاكة

1. قصيدة : حالتان لعاشقة واحدة . القصيدة . ع 10 . 2003 . ص 51.

لا مكان فيها لليقين، هذا عن السياق، ويغرق المعنى في الإلغاز حين تتحاماه حشود من الرموز والأساطير، وليؤدّي الإفراط في الضبابية والتعقيد والرموز المتجاوزة لموضوعية توظيفها إلى إعراض المتلقّي والانصراف عنه، كونه اقترب من الإبهام.

الانخراط في التجريب اللامحدود أنتج مفاهيم غامضة عبر مصطلحات برّاقة في غلالة موضوعاتية عبر الاتجاه نحو الحديث اليومي والنزعة الدرامية مما يدنيه من النص المغلق دلاليا، ليصبح تأويله ضربا من البحث داخل طلاسم وألغاز لغوية لا حل لها، لتصبح المسافة بين الرمز والإلغاز وبين الغموض والإغراب مفقودة، ليضحى الغموض رديفا للالتباس.

يقول الطيب لسلوس في مجموعته الشعرية « هيروغليفيا» ـ ولعلّ العنوان ذاته يحمل دلالة الانغلاق وإرادة التعتيم عن المعنى:

«سوف غدا هناك
يحفر قبره في قطعة الحلوى
لشتاء عدمي
يخبّئ كتميمة
ذلك الجهل المنذور
لحفر المدار
يَصلُح قبرا رائعا يبدع الميتات»[1]

1. هيروغليفيا. منشورات اتحاد الكتاب. ط1. دار هومة. 2003. ص 7.

وهذا الاتجاه الغرائبي الموغل في الضبابية يسير في غائية تحقيق سمة الاختلاف، وقد يحققها إلى حين، لكنه يقصر به عن نجاح شعري حقيقي ودائم ويحول بينه وبين التفاعل مع جمهور المتلقين،بل قد تصل اللغة الجديدة هذه إلى حذلقة تنطلق من فراغ بعد ما حطّمت كل الجسور التي توفّر التواصل مع أنساق الفهم لدى القارئ، وعادة ما تترافق هذه الظاهرة مع سطحية فكرية وعدم تمكّن من مقوّمات اللغة، يقول إبراهيم قرصاص:

« النهر الشجري
الشجر النهري
الماء الملوّن بالماء
وأنا لا شريك لي مع ذباب العطش
أوزع مناشير النهد على نطفة القيم
الآية البائدة
لست شاعرا »[1]

ولعل هذا الاعتراف الأخير يكسب السياق معناه، ليجتمع الاستغلاق في المعنى إلى ضحالة تقترب من تلك التي عرفناها في عصر الضعف، إلى ولع بتحطيم المنطقي وتفكيك المنظم، يقول الطيب لسلوس:

1. مراحل جلالة الحلم. منشورات الجاحضية. 1997. ط1. ص 28.

« كنت

والآن لا تأتين

بور أنا

بلا عشب

مطر تحتي وفوق جسدي أنام

.. ..

تظنّ

يقشّر الوقتُ الحالَ

يعلّم النحوُ الجبانَ .. »[1]

إلاّ أن أبعاد الظاهرة قد ترجع إلى عوامل سوسيوتاريخية، إذ أننا نلمح أن الفعل الثقافي عموما والإبداع الفني خصوصا كان مشروعا فرديا وليس عملا مؤسسيا مما ألغى الاطلاقية في التصوّر وسادت الاحتمالية والشكّية، إذ أن الشاعر دخل في عملية تأسيس لأشياء هذا العالم وعلاقاته مما جعله يخلق مرجعيّاته الخاصة، وصارت ذاتُه في فرديّتها المركز المعرفي للواقع، بكل ما تعنيه هذه الفردية من تناقضات وانفعالية.

الغموض إذن نتيجة منطقية لاستبدال منظومة جمالية ولغوية ذات قوانين بأخرى مبنية على تصوّر بنائي باطني خاص وفردي،

---

1. هيروغليفيا . ص 12 .

وينتَج المعنى في غياب تلك القوانين، مما خلق قيم نقدية خلاصتها الثورة و التجاوز للقيم الكلاسيكية القديمة، حيث أصبح تركيب الجملة لا يعني الإفادة بالضرورة، وإنما مجرّد تجمّع لمفردات ذات علاقات حرّة دلاليا مع مفردات بقية الجمل، يحكم الجميع بنية عامة أضحت هي السياق كما رأينا ذلك في نماذج سابقة، وهذا تخريب واضح لعلاقات لغوية متعارف عليها لإعادة ترتيبها من جديد عبر مغامرة التجريب، يقول عثمان لوصيف:

« يستهوينا المغلق

فنغامر .. .. في المطلق

منذ الأزل ... ... الأزل

نبحر في الموت بلا وجـل»[1]

وهذا التوجّه للحداثة الشعرية تجسيد واستجابة للكم الفكري المنجز على المستوى الفلسفي الذي يعتبر الفوضى نظام مفارق للنظام وليس معاكسا له، إضافة إلى نظرية التشظي والكوارث في الرياضيات في توازي مع تحبيذ جمالية الهدم والهتك واللعنة والاحتجاج ، ومن خلال توجّه عام تعكسه التجربة الأدونيسية، يقول أدونيس « إن العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في إيصال الانفصال إنْ صحّ التعبير، أي في نفي السائد المعمّم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكلي القمعي، فالرفض أو النفي

1. نمش وهديل. تونس. 1981. ط1. ص 34.

بهذا المعنى علامة الأصالة إضافة إلى كونه علامة الجدة »[1]، وقد أخذ الكثير من الشعراء الجزائريين هذه الرؤية الحداثية وتبنّوها مما شكل قطيعة مع الموروث، إلاّ أن نصوصهم تراوحت في مدى تحقيقها لمتطلّبات الفن الشعري.

إضافة إلى ما سبق يمكن أن يكون لظاهرة الغموض مسوّغات نفسية كون الإبداع أداة لبسط المكبوت والمترسّب في ذات مؤلّفه وإفراغ للعقد اللاشعورية، لكن عبر كثافة فنّية معقدة، وتوظيف رمزية تجسيدية عميقة، وهنا تفرض الحاجة إلى التأويل نفسها لتحليل المعنى الذي يبدو ظاهرا إلاّ أنه يختزل عوالم الذات وتحوّلاتها الضاربة في العمق، إذ أن الشعر « تحويل للغة من المنطق الصافي أو القصدي إلى الإيحاء المبدع للتصوّرات والحالات الوجدانية التي يختزنها باطن الذات في بناء متماسك مع ظاهر المضمون، وعلى هذا الأساس يتعامل الشاعر مع اللغة من حيث قوّتها الشاعرة في بناء ما تظهره خاصّيتها الرّمزية حيث تتجاوز مدلولها الإشاري إلى معناها الموحَى به في متصوّرها الحدسي».[2]

الغموض حصيلته نص قابل للتعدد ومليء بالفراغات، يثير في القارئ مشاريع أسئلة قد لا يجد أجوبة عنها، تحرّك هذه الأسئلة

1. أدونيس : في الشعرية . حولية المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . ماي 1981 . تونس . ص 35.
2. عبد القادر فيدوح . الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي . ط1 . 1998 . دار صفاء للنشر والتوزيع . عمان . ص 386.

حيرة وجودية تبحث عن يقين عبر الشك، وقد تكون من مهمّة التأويل إنتاج استدلال ينفتح به النص قادر على إخراج المعنى من اللامعنى، ويبرر انجذاب الحداثة لاستحضار المقصي وتفكيك المقدّس وتقديس المفكك والعجز عن استجلاء المعنى يبيّن الحاجة إلى حركة نقدية تضع أسسا لنظرية حداثية تحدد المفاهيم وترسي مرجعيّات، وقد حاول بعض الرواد كأدونيس نسج نظرية شعرية تسند فكريا انفتاح النص وتجاوزه للأسس النقدية الكلاسيكية دون أن يعتبر ذلك انقطاعا وتمرّدا، بل إنّ رفض التراث تعبير شعري مستمر ومجرّد تموّج في ماء المسيرة الإبداعية العربية منذ العصر الجاهلي إلى الآن، والشاعر الحداثي متواصل مع المد الشعري العربي حتى حين يكون ضدّيا، وهذا المفهوم للنقد يلغي الكثير من التصوّرات القديمة في بحثه المتواصل عن القيمة المطلقة للعمل الفني وذلك في تعرّف متواصل ومتنامي على معايير الانفتاح، لكن لنركّز الضوء على الصورة الشعرية الحديثة التي عن طريقها كتقنية نجسّد مفهوم الغموض وكيفية تشكّله إضافة إلى درجاته لتتميّز في أذهاننا حدود الانفتاح، إذ أن الشاعر الحديث ورث تراثيا صورة تتميّز بالسكون والثبات، مفردات جملها تقف عند حدود الدلالة القاموسية لتكوّن في الأخير نسقا لا يتجاوز العناصر المشكّلة له، أي الوقوف عند حدود المعنى الأوّل وهذا هو الوضوح، أما حركية الجملة فإنها تكسب السياق زخما معنويا ينقله من التحديد إلى الإمكان، مما ينتج توتّرا بين التركيب اللغوي والتنسيق الدلالي وتبتعد المفردات عن

دلالاتها القديمة خالقة بذلك سياقا شعريا منقطعا عن المعنى الأوّل متّجها أكثر نحو معنى المعنى حيث العلاقات أكثر تعقيدا وأكثر كثافة، وتتكوّن فجوات غنية بالإيحاءات مصدر بثّها جمل حرّة، كل هذا يفتح آفاقا إيحائية عبر صيغ جمالية جديدة الأمر الذي يكسبها انفعالات لم تكن لها من قبل.

ولذلك عدّة تقنيات منها التشبيه، تلك التقنية القديمة الجديدة لكن مع الفارق في الرؤية وبالتالي في التوظيف، إذ يقوم التشبيه بدور تصويري بشكل متميّز في إطار علاقته بسياقه حيث تلتحم أجزاء الصورة مع السياق العام المنتج لعلاقة رمزية تبث طاقات فنّية ذات أبعاد نفسية وإنّ « قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط ولا من وجه الشبه القائم بينهما، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الحس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري، كذلك فإن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشبيهية ويكسبها ظلالا إيحائية »[1]

يقول عثمان لوصيف:

« آسيا .. نغم فردوسي النبرة

وشعاع من كاميليا وأكاسيا

1. د رجاء عيد . فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر . در المعارف . الإسكندرية . ط2 1988 . ص 305.

آسيا ..

جمر وحميـــّا يمتزجان

نوافير تهتف

وجد يعصف

ومواويل من أرض بلادي»[1]

والتشبيه حاضر الكثافة رغم غياب الأداة، يقرّب الصورة لتقترب من فجاجة النثرية في آخر المقطع...

« ذهبٌ حديثك

أم نوافح زنجبيل ينسكبْ

والمبسم الوضاح توتٌ

أم عنب»[2]

التشابيه هنا تستجيب لتحفيز النسق اللغوي الذي يلعب دورا تحريريا لها، لكن في تجاوز متزايد لحيثيات الواقع الاجتماعي عن طريق الخيال، لأن الصورة الشعرية واقعة بين أسر الواقع وإرادة تجاوزه، أي أنها تنوس بين واقعيّة عناصرها وإيحائية تشكيلها، وفي خضمّ هذا التجاذب بين هذا وذاك تتراوح بين الوضوح والغموض، إنّ كسر القيد

1. المتغابي . إصدار خاص . 1999 . ص 105 . 107.
2. نفسه.

الدلالي عن المشبّه وفتحه على احتمالات الدلالة التي يقدّمها المشبّه به يؤدّي إلى انسحاب التحديد عنه وينتقل إلى الاحتمال، أي الإيحاء، إذ السياق يكسبُ المشبّه به القدرة على حمل دلالات جديدة لم يكن يتوفّر عليها خارج الصورة اعتمادا « على الإنثيال العاطفي وتدفّق الألوان التي تفسح ظلالا إيحائية تستمدّ قيمتها من تموّجات الشعور»[1].

التشبيه منغرس في إيديولوجية النص متبادل معه التأثير الجمالي حتى لتنفتح حدود الجمل التشبيهية فيما بينها ليتكوّن سيل تصويري يشع بدلالات جديدة، يتميّز معه أفق إيحائي صنعه السياق واستثمره التشبيه .

لكن عندما يقوم الشاعر بتشكيل عالمه الموضوعي من جديد، فإنه يحطم علاقاته ويرجع مفرداته إلى الحالة المعجمية الأولى قبل أن تكون لها حياة في أي سياق ليمنح لنفسه حرّية التشكيل، إنه يعيد خلق اللغة بمستويات ترميز عالية، وهنا يستقر الغموض، إذ نحن بإزاء لغة جديدة طوّرت مدلولاتها، إنها المواضعة التي تجاوزت المواضعة الأولى لأن «تجاوز المطابقة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تسندها إليها الجملة، ولكن المعنى الإيحائي يحتل مكان معنى المطابقة المعطل، حينئذ تتناسب الكلمات على المستوى الإيحائي فيعطي نوع من المنطق العاطفي معياره الجملةَ الشعريةَ، وبهذا تكون اللغة قد غيّرت قانونها»[1] ، وإذا تم تجاوز مطابقة اللغة

1. فلسفة البلاغة . ص 309.

للواقع، فإنّه يتم تجاوز منطق اللغة المصاحبة له والمعبّرة عنه، يقول عثمان لوصيف:

« العنادل المتلاغية
تجرح سكينة الغلس
حمأ ما
يتكوّر مبتهجا بالفلق
شذرات قرمزية تتوامض
عبر مسارب الحندس الطاغي
طوبى لمن طرّزت فجره يداك
بالنمش الزاهي للصّبوات المريرة
... ...
أفترش شرشف أريجك
أعترش رفرف أغانيك
أصلي لعينيك السماويتين
وأنتظر مطلع أنوارك الربّانية
منتصرا على زبانية الموت
وكوابيس البهتان»[2]

1. جون كوهين . بنية اللغة الشعرية . ص 202 .
2. ولعينيك هذا الفيض . ص 32 . 33 .

إنه تجاوز لمواضعات الأشياء، يظهر المكان عبر حضور صوتي بينما يتجلّى الصوت الصامت مساحة من اللون، إنّ التراسل بين الحواس هنا يخرج الوجود من العدم، ثمة شيء جميل يتخلّق في رحم هذا الفراغ، إنها طاقة الأمل الكامنة كمونا جنينيا داخل هذا المدى المتناهي المعادل للواقع اليائس،والتعبير الذي يؤكّد خصوصية الصورة وجمالها اللامألوف، إنها الأسلبة الجديدة للواقع التي تتجاوزه تشكيليا مما يسمح للشاعر بتجاوز السرد والعرض السطحي ويتيح الرّبط بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات النفسية الأكثر عمقا.

إنّ الصورة الشعرية التي تجاوزت حيثيات الواقع والخيال المنطقي قد تصل في هذا التجاوز إلى حد الإغراب كاستجابة لرؤية جمالية تتمثّل في رفض المنطق والسّذاجة في تصوّر الأشياء، وبحث عن نظام جديد لكن دون الالتزام بقيود المنطق الحالية، وهنا نحن أمام الغموض المؤسس التام، اللفظ يصبح موسوعيا قابلا لاحتضان جميع التحديدات « التي قد يفرضها عليه قول علائقي ليختار من بينها، وإذن فهو يحقق حالة غير ممكنة التحقق إلاّ في القاموس أو الشعر، أي الحالة التي يمكن للفظ أن يعيش فيها محروما من أدوات التعريف»[1]، مما يجعل هذا اللفظ يُستقبَل قرائيا على غير المتوقّع، وهذا يفتح المجال لكل إمكانات الفهم والإحساس، لنجد أنفسنا أمام كل ما هو سحري وحلمي وأسطوري وغرائبي، يقول عثمان لوصيف:

1. د رجاء عيد . لغة الشعر . ص 80.

« كثبانكِ المهيلة
تحاصرني من كل الأوقات
تحاصرني السواقي الأثيرية
للألماس النثير
تحاصرني المؤتفكات المشبّعة بغبار الطلع
والعطور الرنّانة
تنبلج شلالاتك
وشموسك السّكرى
بخورات الخمائل الضميخة
قيعان النرجس المغسول بجفنيك
كمائم التبر البتول
والشعشعان الإلهي الكبير»[1]

الدلالات هنا مخترقة وأيضا السياقات، وكذلك العلاقات، وهذا ينتهك العرف البنائي للصورة ويخلق فراغات بين العناصر المشكّلة، ليصبح البحث عن انبثاق الدلالة والتنبؤ والتأويل مهمّة قرائية بامتياز، إذ حين لا تكتمل الكتابة كنظام يُطلّب من القراءة سد

1. ولعينيك هذا الفيض . ص 78 . 79.

النقص، إنها رؤية للعالَم تتجاوز الواقع لتقدّمه كشذرات تصويرية متراكمة لكنّها محافظة على حدودها الجزئية، ومن هنا نكون أمام مشكلة الإغراب في الصورة الشعرية التي على القارئ مواجهتها، لأنّ الشاعر جعل الاكتمال البنائي من مهمّة فعل القراءة الإبداعي، إنها مغامرة البحث عن المعنى يهتدي القارئ فيها بخبرته المعرفية وذائقته الشعرية ووعيه بأبعاد الرؤيا الحداثية التي تؤطّر فن القول، هذا الذي اسمه الشعر .

خاتمة

تمّ بعون الله هذا البحث المتواضع الذي حاولت من خلاله سبر مواضع الانفتاح في الشعر الجزائري الحديث، ذلك أن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة فتية غضة لم تكتمل أدواتها، وهذا إن كان لا يتيح التوصّل إلى تقييم موضوعي لها، فإنه يغري بتحليل الكم المنجز منها، علما أن إنتاجا شعريا هائلا لا زال مخطوطا لم ير النور، أما المنشور فإنه يقاطع مستويات متباينة في نضج الرؤى والأدوات، ولا ندّعي البتة الإحاطة به سواءا على مستوى القراءة والتعرّف أو التحليل النقدي الذي أثبتناه من خلال هذه الدراسة المحدودة، وقد كان اختيار النماذج المدروسة خاضعا لجملة من العوامل منها اعتقادنا الخاص بأهمّية ديوان ما أو مدى استجابته للمواصفات التي وضعناها، وأحيانا بما وقع تحت أيدينا من أعمال شعرية، أي المتاح منها، وكل هذا لا يشفع للقصور عن بلوغ الغاية إن وجد.

الدواوين الشعرية

بلخير عقاب : السفر في الكلمات . إبداع . 1992 .

بوذيبة إدريس : أحزان العشب والكلمات . دت

بوطغان محمد : تهمة الماء . منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين .2003 .

توامي محمد : غيم إلى شمس الشمال . إبداع . 1996 .

ضيف الله بشير : ن ووجهك الغارب . منشورات التبيين . الجزائر.1998.

فلّوس لخضر : حقول البنفسج . المؤسسة الوطنيّة للكتاب . د ت.

: أحبّك ليس اعترافا أخيرا .

فنّي عاشور : زهرة الدنيا . دار الفارابي . د ت .

العشّي عبد الله : مقام البوح . باتنين . باتنة . 2000 .

قرصاص ابراهيم : مراحل جلالة الحلم . منشورات الجاحظية . 1997 .

لسلوس الطيّب : هيروغليفيا . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة . 2003.

لوحيشي ناصر : لحظة وشعاع . منشورات إبداع . د ت

لوصيف عثمان : أعراس الملح . المؤسسة الوطنية للكتاب . د ت .

: نمش وهديل . تونس . 1981 .

: شبق الياسمين . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر. 1986

: السفر في الكلمات . إبداع . 1992 .

: المتغابي . إصدار خاص . 1997 .

: كتاب الإشارات . دار هومة . 1999 .

: ولعينيك هذا الفيض . دار هومة . 1999 .

: قالت الوردة . دار هومة . 2000 .

وغليسي يوسف : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار . منشورات إبداع قسنطينة . 1995 .

: تغريبة جعفر الطيّار . اتحاد الكتاب الجزائريين . 2000

: مسافات . إبداع . 2002 .

المصادر والمراجع:

إبراهيم عبد الله : المتخيّل السردي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 1990

ابن عربي محي الدين : الفتوحات المكّية . دار صادر . بيروت. د ت .

أبو الحسن أحمد : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. كلّية الآداب . الرّباط . الدار البيضاء. د ت .

أبوزيد حامد : إشكالات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي . بيروت. 1996 .

أدونيس : زمن الشعر . دار العودة . بيروت. 1983 .

: الصوفية والسّريالية. دار الساقي . لندن . 1992 .

أوكان عمر : لذة النص ـ أو لذة المغامرة عند بارت ـ . أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1991.

باختين ميخائيل : الخطاب الروائي . ت محمد برادة . دار الفكر .1987.

باروت محمد جمال : الحداثة الأولى . اتحاد كتّاب الإمارات . 1987.

بلعلى آمنة : تجلّيات مشروع البحث والانكسار. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995 .

جبرا إبراهيم جبرا : المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995 .

جون كوهين : بناء لغة الشعر . ت أحمد درويش . مطبعة الزهراء . القاهرة. 1985 .

: بنية اللغة الشعرية . ت محمد الولي. دار توبقال . الدار البيضاء المغرب. 2002 .

الحاوي إيليا : الرمزية والسريالية . دار الثقافة . بيروت 1980 .

حشلاف عثمان : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي. منشورات التبيين . الجاحظية . الجزائر. 2000 .

الحلاج : الطواسين. دار الينابيع . دمشق . 1994 .

شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفولكلور والأساطير . دار العودة. بيروت. 1982 .

العجم رفيق : موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي. مكتبة لبنان . 1999 .

عياد شكري : البطل في الأدب والأساطير . دار المعرفة.1971.

عيد رجاء : لغة الشعر . منشأة المعارف . الإسكندرية 1985.

: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر . دار المعارف. الإسكندريّة.1988

الغدامي عبد الله : تشريح النص . دار الطليعة. بيروت.1987 .

: القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. 1994 .

: تأنيث القصيدة . المركز الثقافي العربي. المغرب. 1999 .

فرّوخ عمر : تاريخ الأدب العربي . ج1 . دار العلم للملايين . بيروت. 1978.

فضل صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة . دار الآداب. بيروت . 1999 .

فوكو ميشال : إرادة المعرفة . ت مطاع صفدي . مركز الإنماء العربي. بيروت. 1990 .

فيدوح عبد القادر : الرّؤيا والتأويل . المطبوعات الجامعية . وهران. 1984 .

: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي . دار صفاء للنشر . عمان 1998 .

القشيري عبد الكريم : الرسالة القشيرية . مكتبة لبنان .1987 .

لعرج واسيني : ديوان الحداثة . اتحاد الكتاب الجزائريين. د ت

مفتاح محمد : مجهول البيان . دار توبقال. الدار البيضاء . 1990 .

منصور ابراهيم محمد : الشعر والتصوّف . دار الأمين . مصر. 1999 .

موسوعة الشعر الجزائري: مجموعة من الأساتذة. جامعة قسنطينة. دار الهدى .عين مليلة . 2002 .

ناصف مصطفى : الصورة الأدبية . دار مصر للطباعة والنشر . د ت

نصر عاطف جودة : الخيال . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة.1984 .

: الرمز الشعري عند الصوفية . دار الأندلس . بيروت. 1983 .

النفري عبد الجبّار : المواقف والمخاطبات . دار صادر . بيروت . ط1 . 1985 .

هولب روبرت : نظرية التلقي . تر د عز الدين إسماعيل. النادي الأدبي. جدّة. 1994 .

الورقي السعيد : لغة الشعر . دار النهضة العربية . بيروت . 1984 .

اليوسف يوسف سامي : القيمة والمعيار . دار كنعان . دمشق. 2000 .

يوسف أحمد : يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة) منشورات الاختلاف . ط1 . 2002.

اليوسفي محمد لطفي : لحظة المكاشفة الشعرية . دار الأندلس. ط1 . بيروت .1984 .

المجلات والدوريات:

القصيدة : تصدر عن جمعية الجاحضية

العدد 2 . 1992

العدد 4 . 1995

العدد 10 . 2003

العدد 11 . 2004

فصول : مجلّد 1981 . 1984 . 1986 .

دراسات عربية : عدد 4 1987 .

دراسات سيميائية . : المغرب . عدد 7 . 1992 .

المنهل : عدد 530 . مجلّد 57 . مارس . 1996 .

يومية النصر . قسنطينة : 26 . 12 . 1999 .

ألف . الجامعة الأمريكية . القاهرة . ع5 . ربيع 1985 .

حوليّة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . ماي . 1981 .
تونس .

المراجع الأجنبية :

1- Cohen Jean. Structure de langage poétique. Flammarion. Paris 1996.

2- Morier Henri. Dictionnaire de poétique. Puf. Paris. 1971

3- Leguern Michel. Sémantique de la métaphore / édition Larousse. Paris. 1972.

الفهرس

طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية - الجزائر -
2013
Achevé d'imprimer sur les presses
ENAG, Réghaïa
-Algérie-
Bp 75 Z.I. Réghaïa Tél: (023) 96 56 10 /11

قطع الشعر الجزائري مراحل متعدّدة منذ الاستقلال إلى بداية الألفية الثالثة، حيث صنع تميّزه في السّبعينات كنشاط أدبي محايث لمرحلة الاشتراكية، وأنضج أدواته أكثر فنّيا في مرحلة الثّمانينات والتّسعينات، وهذا التجاوز الإبداعي أوجب مرافقته بأعمال نقدية تدرسه لتقيّمه وتوجّهه، ولا تعدو محاولتنا هذا الهدف، بتركيز الضوء على بعض الخصائص الإبداعية التي أنجزها هذا الشعر في مشواره الأخير، وقد حاولنا استخراج مجمل الخصائص الفنّية المتوفرة التي ساهمت في فتح دلالته، وهي تقنيات أسلوبية تناولناها وفق المناهج النقدية الحديثة.

ISBN: 978-9931-00-371-7

